ДЖЕККИ ВУЛЬШЛЕГЕР
главный искусствовед «Financial Times»

Шагал

История странствующего художника

SHOUT
SHARE
IT

Annotation

Перед вами уникальная биография Марка Шагала – художника и поэта, русского и француза, одного из самых известных авангардистов XX века. Судьба великого артиста неотделима от его творчества: за 98 лет своей жизни Шагал успел сменить несколько городов и стран, но всегда продолжал творить, он продолжал рисовать улочки родного Витебска и любимую жену Беллу. В этой книге собраны интервью с близкими Шагала и архивы, в том числе коллекция писем и бумаг Шагала, до настоящего времени неизвестных ученым. Она дает недвусмысленный ответ на многие вопросы, связанные с жизнью и творчеством художника и его взглядами на мир и искусство.

- Джекки Вульшлегер
  -
  - Благодарность
  - Пролог
  - Часть первая
    - Глава первая
    - Глава вторая
    - Глава третья
    - Глава четвертая
    - Глава пятая
    - Глава шестая
    - Глава седьмая
    - Глава восьмая
    - Глава девятая
    - Глава десятая
    - Глава одиннадцатая
    - Глава двенадцатая
    - Глава тринадцатая
  - Часть вторая
    - Глава четырнадцатая
    - Глава пятнадцатая
    - Глава шестнадцатая
    - Глава семнадцатая
    - Глава восемнадцатая
    - Глава девятнадцатая
    - Глава двадцатая
    - Глава двадцать первая
    - Глава двадцать вторая
    - Глава двадцать третья

- Глава двадцать четвертая
- Глава двадцать пятая
-
- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36
  - 37
  - 38
  - 39
  - 40

- ○ 41
- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84

- ○ 85
- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105

Джекки Вульшлегер
Шагал. История странствующего художника

Jackie Wullschlager
Chagall: Love and Exile
Original English language edition first published by Penguin Books Ltd, London
Text Copyright © Jackie Wullschlager 2010.
The author has asserted her moral rights. All rights reserved

© Сошинская К. А. Перевод на русский язык, 2018
© Издание на русском языке, оформление. ООО «Издательство «Эксмо», 2019

Благодарность

Я чрезвычайно обязана Мерет Мейер-Грабер, внучке Шагала, без которой эта книга не была бы написана. Во-первых, я хотела бы поблагодарить ее за исключительное великодушие и доверие, с которыми она позволила мне ознакомиться с архивами Марка и Иды Шагал, в том числе с коллекцией писем и бумаг художника, до настоящего времени не известных ученым, и за то, что мне была предоставлена свобода приводить цитаты из этих текстов и интерпретировать их. Мерет также предоставила в мое распоряжение огромное количество рисунков, картин, эскизов и фотографий, находящихся в семейном архиве, многие из которых никогда не публиковались; к тому же она сделала чрезвычайно великодушный жест, отказавшись от оплаты за их репродуцирование в этой книге, что стоило бы неимоверно дорого. Я так обязана Мерет, что у меня нет слов, чтобы выразить свою благодарность. Кроме того, мне были очень полезны ее воспоминания о дедушке, ее пронзительное осознание семейной идентичности, ее ощущения искусствоведа, а также ее теплое гостеприимство. Все это вместе возродило парижское окружение Шагала.

В семейном архиве Шагалов меня ожидало открытие – переписка между Шагалом и его первой женой Беллой, чье участие в его творчестве, начиная с 1909 года и до конца ее дней, и особенно желание сохранить для него в изгнании Россию оказали на меня свое определенное воздействие. Исследуя роль Беллы, я дополняла информацию, сохранившуюся в письмах, беседами с ее племянницей Беллой Зельцер, которая оказала огромную, очень ценную помощь, предоставив мне возможность ознакомиться с бумагами и фотографиями, касающимися истории семьи Розенфельдов в Витебске.

За детали, касающиеся второй половины жизни Шагала, я больше всего благодарна покойной Вирджинии Хаггард-Лейренс. Во время наших встреч она показывала мне множество своих писем, фотографий и эскизов, мы разговаривали о тех годах, когда она была спутницей Шагала. Рассказы дочери Вирджинии Джин Мак-Нил о том периоде их жизни тоже оказались чрезвычайно полезны.

Каждый, кто пишет о Шагале, оказывается в неоплатном долгу перед двумя основополагающими работами, которые помогают понять его творчество. Первая – книга о художнике, написанная его друзьями Абрамом Эфросом и Яковом Тугендхольдом, которая была опубликована в Москве в 1918 году.

Вторая – не имеющее себе равных художественно-историческое исследование зятя Шагала Франца Мейера, впервые изданное в Германии в 1962 году. Я также обращалась к мемуарам Шагала «Моя жизнь», вышедшим во Франции в 1931 году. Книга Бенджамина Харшава «Марк Шагал и его время: документальное повествование» (2005) – первое собрание большинства писем, написанных на идише; и работа о ранних годах художника, написанная Яковом Бруком, архивистом Третьяковской галереи, и опубликованная в каталоге большой выставки Шагала в 2005 году в Третьяковской галерее, также оказались весьма полезны в моей работе.

Я в особом долгу перед невероятно знающей и очень доброй Миртий Жирар из Комитета Марка Шагала в Париже, определившей сюжеты почти всех иллюстраций; перед Жан-Луи Пратом, президентом Комитета и бывшим директором Фонда Маг, позволившим мне воспользоваться его воспоминаниями о Шагале; еще я в долгу перед Сен-Поль де Ванс за гостеприимство, перед Хилари Сперлинг, которая читала мою рукопись и была верным, чутким энтузиастом, вдохновляющим и поддерживающим меня от начала и до конца моей работы.

Мои издатели Стюарт Проффитт и Чарльз Элиот в издательстве *Knopf* и мой агент и друг Кэрол Хитон отнеслись ко мне с пониманием и внимательностью. Во время создания книги они, не дрогнув, как добрые товарищи приняли то, что для завершения книги потребовалось больше времени, чем изначально предполагалось. Хочу также выразить свою благодарность Сесилии Маккей и Филиппу Берчу из издательства *Penguin* и Лесли Левин и Эндрю Дорку из издательства *Knopf*. В *Financial Times* мне повезло с двумя изумительными художественными редакторами Яной Дэлли и Лорной Доулан, которые дали мне умные советы и предоставили исключительную возможность идти своей дорогой.

Ученые, кураторы, галеристы и библиотекари всего мира на всех стадиях моей работы великодушно оказывали помощь, делились информацией или воспоминаниями о Шагале: Руфь Биич в Еврейском музее Нью-Йорка; покойный Хейнц Берггрюен, основатель Музея Берггрюена, Берлин; Жан-Мишель Форэ, бывший директор музея «Библейское послание Марка Шагала», Ницца; Дженнифер Фрэнсис из Королевской академии, Лондон; Мириам Хеффль из Немецкого литературного архива в Марбахе, которая любезно копировала переписку Шагала с дочерью; Тамара Карандашева, заведующая отделом Национального художественного музея, Минск; Людмила Хмельницкая, директор Музея Марка Шагала, Витебск; Мария Либерман из

Международного центра русских и восточноевропейских еврейских исследований, Москва; Флоренс ле Монг из Объединения государственных музеев, Париж; Вера Морякина из Европейского университета в Санкт-Петербурге; Норманн Розенталь, бывший секретарь выставок Королевской академии, Лондон; Евгения Петрова из Государственного Русского музея, Санкт-Петербург; Гай Пикарда из Белорусской библиотеки Франциска Скорины, Лондон; Екатерина Зеленцова из Государственной Третьяковской галереи, Москва; Лели Солемани из Музея Гуггенхайма, Нью-Йорк; Аннете Вебер, профессор еврейской истории искусств из Высшей школы для еврейских студентов, Гейдельберг; Сет Уолитц, профессор иудейских исследований из Университета Остина в Техасе; работники Британской библиотеки приложили героические усилия, чтобы помочь мне найти и заказать материал, опубликованный в России.

Мои русские друзья Дмитрий Смирнов, Елена Фирсова и Филипп Фирсов оказались незаменимыми переводчиками с необъятными познаниями в русской культуре. Энтузиазм Жерара и Элисон Мак-Барни в самом начале моей работы стал маяком для стимуляции и убеждения всех ученых, стремящихся познать все, что касается России. Элизабет Мак-Келлар ободряла меня и внушала веру в проект в моменты сомнений. Непрестанная поддержка со стороны Алистер Маккалоу и ее существенные замечания принесли большую пользу книге. Еще я очень благодарна за осмысленные советы, помощь и способность проникнуть в суть работы Алэну де Биевра, Кристоферу Кэннеллу, Терезе Чиккано, Луизе Гейл, Роберту Гресковичу, Марку и Саре Холфорд (за их щедрое гостеприимство в Кап-Ферра), Ховарду Ходжкину, Роберту Хьюзу, Иану Джаку, Раулю Джакобу, Николетт Джонс, Неле Лодола, покойному Хайяму Маккоби и Синтии Маккоби, Веронике Маррис, монсеньору Клаусу Майеру из собора Святого Стефана, Майнц, Вернеру Мерцбахеру, Сэму и Тесс Нейман, Ричарду Натансону, Мартину и Катерине Роджер (за допуск в собор Всех Святых, Тьюдли), Ребекке Роуз, Наташе Семеновой, Наташе Сталлер, Деборе Стейнер, Энди Стерну, Дэниэлу и Зехаве Тауб и Дэвиду Вону.

Я испытывала большой интерес к Шагалу в течение нескольких десятилетий и многие свои идеи обсуждала с отцом, Гюнтером Вульшлегером, уже перед его смертью, и с матерью, Марией Вульшлегер, чья преданность и практическая поддержка, начиная с чтения гранок и заканчивая изучением немецких текстов, никогда не ослабевали. Больше всего я благодарю ее и своих детей: Наоми Кэннелл – за веселую компанию во время

множества поездок, связанных с Шагалом, когда ее спокойствие и дипломатичность смягчали трудности, возникавшие в дороге; Зою Кэннелл – за долгие беседы о людях и об искусстве, которые обогащали мое восприятие и того и другого; Рафаэля Кэннелла – за разъяснение отношений между матерью и сыном. Именно их Шагал считал лежащими в основе своего искусства.

Но эту книгу нельзя было бы начать, продолжить и закончить без моего мужа, Уильяма Кэннелла. Когда я писала ее, то делилась с ним всеми мыслями, надеждами и проблемами, а он не позволял мне поддаваться неуверенности и всегда был для меня *l'amor che move il sole e l'altre stelle*[1].

Пролог

Знойным июньским днем 1943 года в маленькой квартире на 74-й Восточной улице Манхэттена собрались четверо русских евреев: художник, его жена-писательница, актер и поэт. Двое только что прибыли в Нью-Йорк из Москвы с беспрецедентным дипломатическим визитом; двое других недавно бежали из оккупированной Франции. Все они родились в конце XIX века у границ царской империи и были давнишними близкими друзьями. Теперь они с жаром вспоминали о своем сотрудничестве в искусстве в России 20-х годов. Попивая чай с джемом, друзья оживленно говорили о продвижении нацистов по Восточной Европе и о своих надеждах на то, что Красная армия их остановит; о своих родных, пропавших или скрывшихся, которые то ли выживут, то ли не выживут; о живописи, о театре, о литературе… Временами беседа становилась шутливой, но ни на одну минуту не спадало напряжение, поскольку все четверо знали, что по крайней мере один из них – шпион. Хотя никто с уверенностью не мог бы сказать, кто это, да и сам шпион боится, что за ним тоже могут шпионить. Когда художник, актер, писатель и поэт пытаются выяснить истину, они ходят по острию ножа во имя выживания и своего искусства, надеясь, что каждый из них проявит лояльность друг к другу, к их еврейским корням, к России. При этом все они находятся под надзором ФБР.

К этому моменту Марк Шагал прошел половину своего долгого жизненного пути. Идет война, он живет в Нью-Йорке, не желает учить английский язык и оказывается в безвыходном положении. По тем стесненным обстоятельствам, в которых Шагал оказался в Америке, нельзя было составить представления о его неистовом прошлом, когда он был первооткрывателем современного искусства на Монпарнасе, а затем и лидером авангарда в революционной России, или о его блистательном будущем, когда он станет известным и богатым. Хотя в 1943 году у Шагала в Нью-Йорке есть дилер, ему не удается продавать много картин. В это время он работает над несколько сюрреалистическим двойным портретом в снежном лунном пейзаже, наполненном ощущением опасности. Картина называется *Entre Chien et Loup* («Час между волком и собакой»), в ней уличные фонари на своих ногах переходят мрачную дорогу, не давая света. Лицо Шагала на картине – синяя маска, лицо его жены, укутанной в красную шаль, – белая. Эти цвета наводят на мысль о трехцветном знамени Французской республики и о тоске Шагала по Франции.

В разговоре с русскими гостями Шагал возвращается к своей старой, ставшей навязчивой идее. Речь идет о семи огромных панно, которые в 1920 году он делал для Еврейского театра в Москве. Панно, написанные сияющими красками, проникнутые интенсивными ритмами, заполненные крутящимися абстрактными формами модернизма, представляют образы родного Витебска: зеленого скрипача, танцоров, свадебный пир, свадебного шута в длинном пальто, ученого талмудиста. «Теперь там моя адская работа рассыпается», – стонет Шагал. Эти панно, с их современностью и индивидуальностью, внесли важный вклад в искусство начала двадцатого века, но вызвали отвращение у Сталина. Шагал рассматривал панно как свою величайшую работу, и их судьба занимала его мысли больше, чем судьба любого родственника, живущего в России.

Все остальные, сидящие в этой тесной комнатке, боялись за свои жизни, и никто из них не прожил более десяти лет. Очаровательный, миловидный поэт Ицик Фефер, с широкой улыбкой, в больших очках – военный журналист и офицер Красной армии, любит приключения. Пишет эпическую поэму «Тени Варшавского гетто» об уничтожении евреев в Польше. Он почти готов начать любовную интригу с Идой, молоденькой замужней дочерью Шагала, обладательницей тициановских волос. Феферу есть что терять: его патриотические стихи популярны, в Советском Союзе он народный герой. Но, окруженный воздухом подозрительности, он только что связался с НКВД – секретной полицией Сталина – и теперь наблюдает за каждым шагом своего друга Соломона Михоэлса.

У Михоэлса большие глаза, быстрые движения, голос харизматичной личности и гибкое, как у акробата, тело. В Нью-Йорке он, облеченный властью авторитетного главы Еврейского антифашистского комитета, наделен показной миссией – привлечь поддержку и капиталы американских евреев для военного усиления Советов. Но его жизнь еще продолжается только благодаря войне. Связанный Лаврентием Берией с Исааком Бабелем, который был убит в 1940 году, Михоэлс был в безопасности только потому, что его положение известного актера и интеллектуала было полезно советскому режиму. У Михоэлса здесь есть еще одно тайное дело: он должен навести справки о научном докладе русского физика. Михоэлс фотографировался с Альбертом Эйнштейном, но понимал, что живет взаймы у времени, как бы успешно он ни играл роль шпиона. Для Шагала Михоэлс символизирует тропу в неизведанное – актер был его ближайшим другом в Москве, а сейчас представляет евреев, которые живут в России: «Если

Михоэлс, как он говорил, когда-то учился у меня, возможно, я должен теперь учиться у него. Тогда я сам не погружался бы в свои сомнения, как в банку с краской, которая пишет еврейское лицо и душу в оттенках тайны и печали».

Хозяйка квартиры Белла Шагал как губка впитывает новости из дома. Она пытается закончить «Горящие огни»[2] – свои мемуары о русском еврействе, которые пишутся трепетной мерцающей прозой на идише, языке ее детства. «Я стремлюсь спасти свои воспоминания и не дать им исчезнуть навсегда вместе со мной», – признается она. Белла училась, желая стать актрисой, но затем последовала за Шагалом в изгнание. Она ждала от московских гостей новостей о родном городе, но дождалась лишь того, что в будущем, 1944 году, в июне, нацисты в жестоком сражении сровняли Витебск с землей. Осталось пятнадцать зданий, и из 240 000 жителей выжили только 118 человек, спрятавшихся в подвалах.

Марк Шагал, первооткрыватель современного искусства и один из величайших художников фигуративной живописи, ввел визуальный язык, на котором говорил о тревогах и ужасах XX столетия. Полотна Шагала провозглашают триумф модернизма, прорыв в искусство выражения внутренней жизни, который параллельно происходит в литературе (Пруст, Кафка, Джойс) и в психоанализе (Фрейд) и является одним из последних художественных достижений, оставленных нам в наследство прошлым столетием. В то же время, между 1914 и 1945 годами, и самого Шагала коснулись все ужасы европейской истории: революции и мировые войны, этнические преследования, убийства и изгнания. В том возрасте, в котором многие большие художники бежали от реализма к абстракции, он переводил опыт своих страданий в образы простые, непосредственные и одновременно символические, которые могли найти отклик в душе каждого человека.

Шагал оторвался от бедного, скучного окружения своего детства, но воплощал его в образах, с которыми всегда ассоциируется его творчество: деревянные избы и синагоги, скрипачи и раввины. Шагал, без особых усилий усваивая все эстетические новшества своего времени, создавал фундаментальный оригинальный стиль – в его окружении в штетле (местечке) каждодневная реальность сплавляется с воображаемым миром, демонстрируя и беды, и чудо выживания. Линия жизни Шагала развивалась в несколько этапов. Он постепенно приспосабливался, двигаясь с востока на запад, от притеснений царской, потом и Советской России к Берлину и Парижу, от нацистской Европы к Америке. Всякая с трудом

завоеванная перемена давала его искусству обновление и находила в нем отклик. Однако всегда источником его творчества оставалась Россия. «В моем воображении Россия является подобной бумажному воздушному шару, подвешенному к парашюту. Сплющенная груша шара висит, охлаждается и по прошествии лет медленно падает». В своих картинах, изображаюших Витебск, Шагал превращал страх и ностальгию по своему окружению, побежденному террором, в символ памяти.

Лишь у немногих художников искусство и жизнь так тесно переплетались. Работа и каждодневное существование Шагала были равно проникнуты его навязчивой тройственной идеей – иудаизм, Россия и любовь. Можно сказать, эта идея универсально отвечала вневременным человеческим раздумьям о религии, чувстве социальной и эмоциональной принадлежности и о сексе. При этом отношения, которые питали его искусство, неоднократно грозили ему личным опустошением. Его мать, его подруга Тея, его дочь Ида и приемная дочь Джин, его жены Белла и Вирджиния, каждая по-своему, приносились в жертву. Только в третьей жене Ваве, такой же хитрой и упрямой, как и он сам, Шагал обрел себе пару, когда многое в жизни переменилось и искусство уступило место житейскому комфорту.

Особую роль в жизни Шагала сыграла его первая жена Белла. В переписке между супругами вскрываются трудные, горько-сладкие отношения, которые развенчивают образ жены-музы. Белле необходимо было участвовать еще в одной революции двадцатого века – в борьбе женщин за независимое творчество и профессиональное существование. Шагаловские портреты красноречиво рассказывают о битвах, которые вела одаренная и напористая женщина, чтобы жить своей собственной жизнью. Дерзость и надежда – в картине «Моя невеста в черных перчатках» (1909); свершение – в картине «Белла с белым воротником», написанной накануне русской революции (1917); борьба за самоидентификацию – в картине «Белла с гвоздикой» (1925); безумие – в картине «Белла в зеленом» (1934). И все-таки для Шагала Белла всегда олицетворяла собой еврейскую Россию: «С кем ее сравнить? Она была не такая, как все. Она была Башенка-Белочка, глядящая, как в зеркало, в Двину с холма Витебска, с его облаками, и деревьями, и домами». В августе 1923 года Шагал писал Белле из Парижа в Берлин, что, может быть, он хочет слишком многого – «проснуться в своем прошлом». Белла представляла собой живую связь с Россией, и это позволяло Шагалу, находясь в изгнании, развиваться как художнику. В этом его жизнь коренным образом отличалась от жизни большинства русских художников-эмигрантов, чье творчество поблекло сразу,

как только художники покинули родину. Но когда связь внезапно оборвалась, Шагал, большой художник и большой эгоист, погрузился в воспоминания – в «пространство моего Витебска и время, когда я гулял по его улицам, над его крышами и дымовыми трубами, думая, что в городе был только я один, и что все девушки ждали меня, и что могилы на старом кладбище прислушивались к моему голосу, и луна, и облака следовали за мной и вместе со мной поворачивали за угол на другую улицу…».

Часть первая
Россия

Глава первая
«Мой грустный и веселый город». Витебск 1887—1900

«Каждый художник где-нибудь рождается, – размышлял Шагал, находясь в изгнании, в Соединенных Штатах. – И хотя позднее он может даже отзываться на влияния другой окружающей среды, определенная сущность – определенный «аромат» места его рождения – прилипает к его работе… Жизненно важный знак этих ранних влияний остается в почерке художника. Мы видим это в образе деревьев и в игроках в карты Сезанна, рожденного во Франции, в спиралях волнообразного движения горизонтов Ван Гога, рожденного в Голландии; в почти арабских украшениях Пикассо, родом из Испании; или в линеарности, свойственной кватроченто, ощущения Модильяни, родившегося в Италии. Существует манера, в которой, надеюсь, я сохранил влияния моего детства».

Витебск, «мой грустный и веселый город», достиг зенита своего развития в качестве надежного провинциального военного аванпоста огромной Российской империи, когда 7 июля 1887 года там родился Шагал. Барочный зелено-белый Успенский собор на холме, венчающий городской горизонт, тридцать церквей с куполами и шестьдесят синагог, груда деревянных домов и блуждающие евреи, изображенные в таких картинах, как «Над Витебском», свидетельствуют о смешении культурного и религиозного наследия.

> Художник Илья Репин называл Витебск «русским Толедо», потому что беспорядочный силуэт Витебска, как и города Эль Греко, характеризовался смесью христианских и иудейских шпилей, башен и куполов.

Основанный в краю голубых озер, сосновых лесов, широких равнин и округлых холмов, старый, живописный белорусский город поднимается вверх по берегу широкой реки Двины, где соединяются два притока, Витьба и Лучеса. Жить в этом городе длинной снежной зимы и короткого знойного душного лета всегда было трудно. Укрепления на торговых путях между Киевом, Новгородом, Византией и Балтийским морем с X века принадлежали Литве, потом – Польше, хотя туда часто вторгались русские. В XVIII столетии эти земли были присоединены к России и стали северо-западным краем черты

оседлости, включающей части Белоруссии, Литвы, Польши, Латвии и Украины – те земли, которые Екатерина Великая определила как место проживания всех евреев империи.

К 1890 году там проживало 5 000 000 евреев, сконцентрированных в таких городах, как Витебск и соседний Двинск (теперь Даугавпилс), что составляло 40 % евреев всего мира. С 60-х годов XIX века новые Московско-Рижская и Киевско-Санкт-Петербургская железные дороги пересекались в Витебске. Они привозили людей, стремящихся в город из деревень. Так здесь сформировался городской пролетариат. За тридцать лет население Витебска выросло до 66 000 человек, более половины из них евреи, которые занимались мелкой коммерцией: вели дела с бумагой, маслом, железом, мехом, мукой, сахаром, селедкой. Остальное население составляли русские, белорусы и поляки. Один из жителей вспоминал:

«Если бы я был иностранцем и не жителем Витебска, то после прочтения надписей на магазинах, имен жителей и названий контор, размещавшихся на каждом метре вдоль всех улиц, я сказал бы, что Витебск был чисто еврейским городом, построенным евреями с их инициативой, энергией и деньгами. То, что Витебск еврейских город, особенно чувствуется в субботу и в еврейские праздники, когда все магазины, конторы, фабрики закрыты и в них стоит тишина. Даже в государственных учреждениях, таких как государственный банк, нотариат, суд, почта и телеграф и так далее».

Идиш в Витебске, как и во всех местах черты оседлости, был родным языком почти всего еврейского населения, половина которого не могла говорить ни на каком другом языке. Это отделяло еврейскую культуру города, подобного Витебску, от моря отсталых, грубых, доведенных до скотского состояния славянских деревень, окружавших эти города. Крестьяне, населявшие эти деревни, были крепостными всего лишь одно поколение назад. Идиш был главным языком Шагала до самой юности, это был язык родного дома, и он позволял лелеять воспоминание об ощущении защиты и определенной принадлежности, об участии в независимой системе ценностей, в религиозных традициях и законах, чего еврей в XIX веке не мог бы найти больше нигде.

Поэтому евреи, которые прибывали в Витебск из мелких поселений черты оседлости, быстро начинали чувствовать себя как дома. Среди этих людей в 1886 году была и тоненькая, маленькая девушка двадцати лет, Фейга-Ита Чернина, старшая дочь резника из маленького городка Лиозно, расположенного в сорока километрах к востоку. Ее мать, Хана, недавно умерла,

и Фейга-Ита уехала, оставив позади сонное существование, привычное для отца, который «полжизни провел на печке, четверть – в синагоге, остальное время – в мясной лавке», и ленивых братьев и сестер, которые не годились для жизни в крупном городе. Знаменитый внук резника позднее с любовью писал их портреты как карикатуру на инертность русской провинции. Дядя Лейба весь день «сидит на лавке перед своим домом… На берегу, точно рыжие коровы, бродят его дочери». Бледная тетя Марьяся «лежит на своем диване… тело ее вытянутое, изможденное, грудь – впалая». Дядя Юда «не слезает с печи, даже в синагогу почти не ходит». Дядя Исраель «на своем постоянном месте в синагоге… греется перед печкой, глаза закрыты». Только дядя Нех, с его телегой и кобылой, увековеченный в картине «Продавец скота» (1912), занимался делом. Это была провинциальная Россия, от которой бюрократы и интеллектуалы Санкт-Петербурга приходили в отчаяние: «Нигде в Европе не найти такой неспособности к настойчивой, размеренной, регулярной работе, – писал историк XIX века Василий Ключевский, – но там, тем не менее, все было наполнено чувственным колоритом и жизнью».

Фейга-Ита приехала в Витебск, чтобы выйти замуж за двадцатитрехлетнего кузена Хацкеля (это имя образовано от имени Иезекииль, что на русский переводилось как Захар, а в семье сокращалось до Хазя, Чати или Шазя). Фейга-Ита никогда прежде не видела жениха – такой брак по уговору был обычным делом для ортодоксальных евреев того времени. Хацкель вместе с родителями Давидом и Башевой только незадолго до женитьбы покинул Лиозно и переехал в процветающий город. Он был чернорабочим на большом селедочном складе Яхнина на берегу Двины и жил около городской тюрьмы на Песковатике, где селились прибывающие в Витебск новички. Это предместье находилось в тени церкви Святой Троицы, построенной в XVII веке и более известной под названием «Черная Троица». Отец Хацкеля, которому было уже шестьдесят лет, всю жизнь был учителем в хедере, где обучались местные мальчики из бедных семей. Слабый младший брат Хацкеля, Зуся, оставшийся в Лиозно, непредприимчивый и ребячливый, был подмастерьем у парикмахера. Он единственный из всей большой семьи позднее проявлял интерес к картинам племянника, хотя отказался хранить свой портрет, считая его недостаточно лестным для себя.

Название «Песковатик» означало «на песках». Дом, в котором Фейга-Ита стала жить с Хацкелем, не сильно отличался от того деревенского, который она оставила в Лиозно. Дороги были не мощеными, зимой они покрывались льдом, летом их заполняли

грязные лужи. Вдоль этих дорог хаотично громоздились деревянные лачуги с маленькими дворами позади домов, где толклись куры и козы. Коровы, которые бродили по грязным дорогам, заходили в дома и лавки, что придавало всей округе деревенский вид. Фейга-Ита доила коз у себя во дворе, но даже богатые Розенфельды, родители Беллы, на дворе за своей квартирой держали корову, а также лошадей и цыплят, и велели слугам поить хозяйских детей свежим молоком. Когда они на лето уезжали на дачу, то брали с собой и корову, которую привязывали веревкой к телегам с провизией. Даже богатые жители Витебска недалеко ушли от деревни.

Фейга-Ита и Хацкель не намеревались надолго оставаться на Песковатике. Их свадебная фотография показывает пару типичных провинциалов того времени, которые стараются подняться до уровня горожан. Фейга-Ита уверенно стоит в своем плотно обтягивающем шелковом платье с высоким воротом, длинными манжетами, рюшами и лентами. Она смотрит в камеру решительным, живым взглядом и держит книгу, хотя, по-видимому, была неграмотной. Фейга-Ита выглядит рассудительной и практичной, к моменту своего замужества она уже играла роль матери по отношению к своим младшим сестрам. Даже замужем она будет ездить в соседние города, чтобы проверить, насколько годятся в мужья сестрам их женихи: заходя в лавочки, будет собирать местные сплетни и даже заглядывать в окна претендентов, чтобы заранее все разузнать.

Около молодой жены сидит широкоплечий Хацкель в сюртуке вроде большого пальто и в фуражке. Он производит впечатление солидного, неразговорчивого, сосредоточенного молодого человека из рабочих. Просматривается в этом портрете и легкая меланхолия, свойственная его натуре. Хацкель постоянно находится в возбужденном состоянии, его тяготили тяжелая работа и большая семья. Однако его сын заявляет: «Мой отец не был бедным молодым человеком. Фотографии его в молодости и мои собственные воспоминания о семейном гардеробе доказывают, что, когда он женился на маме, он имел определенный физический и финансовый вес, поскольку подарил своей невесте… великолепную шаль. Женившись, он перестал отдавать жалованье отцу и зажил своим домом».

На более поздних фотографиях можно заметить эту замечательную кружевную шаль. Однако живая, полная надежд Фейга-Ита скоро обнаружит, что, хотя супруги обладают общими стремлениями и, несомненно, придерживаются традиционного религиозного образа жизни, Хацкель оказался не тем, с кем можно было бы поговорить. У Фейги-Иты было множество

амбициозных надежд, чего ее муж не мог понять, она обладала такой энергией, которая постоянно требовала приложения. Будучи молодой матерью, испытывающей в браке одиночество, все тепло своей души она отдала сыну – первенцу Мойше, для родителей – Мошка, а в метрике – Мовша Хацкелев: Мовша (русская форма от Моисей), сын Хацкеля. Сына, родившегося через год после свадьбы, Фейга-Ита обожала до самой смерти. Шагалу Витебск представлялся городом матери, из их близости произрастали и корни его искусства. «Если я делал картины, то потому, что помню мою мать, ее грудь, кормившую меня таким теплом, мать, превозносившую меня, и я чувствую, что мог бы качаться, подвешенным к луне», – вспоминал он в возрасте семидесяти девяти лет. Зять Франц Мейер так понимал искусство Шагала: «Ему необходимо то, что внутри. Художник привязан к своей матери завязками ее фартука, он человечески и формально зависит от ее близости. Образ возникает не от академического обучения, но от того, что внутри этой близости». Шагал понимал, что мечты, которые разжигали его искусство, пришли от Фейги-Иты. «Мечты. По мечтательности уродился я в мать… И вы, дорогие, не знаете еще, какой я, в сущности – БАБА», – писал он своим сестрам в 1912 году, когда ему было двадцать четыре года. «Нет никого в нашей семье, кто так хочет знать все, как я, – я здесь не хвалюсь… Мне интересны незначительные вещи, не суди меня за это потому, что я мужчина».

> Любовь и отождествление себя с Фейгой-Итой придавали Шагалу сил, были основой его оптимизма и помогали ему выживать. Но это же делало его уязвимым, поскольку он был чрезвычайно зависим от женщин.

Поразительно красивый мальчик с вьющимися волосами и большими голубыми глазами всегда оставался для Фейги-Иты самым любимым из всех девяти ее детей. Бессознательно, но и бескомпромиссно Шагал ожидал такого же отношения от всех своих женщин. Сестра Шагала по имени Хана, названная так в честь матери Фейги-Иты, родилась в 1888 году, через год после его рождения, но и после ее появления на свет близость матери и сына не ослабла. Притом что семья была достаточно большой, Фейга-Ита за едой обычно подвигала своему первенцу особый кусочек, чтобы у него было больше сил, как физических, так и эмоциональных. И Шагал жил дольше, чем все его братья и сестры, только двое из которых дожили до преклонных лет.

Как большинство людей, вышедших из низов и достигших славы, Шагал мифологизировал свое детство. Книга «Моя жизнь» – это воспоминания, написанные им в тридцать пять лет, о

жизни в России и о том, как он покинул Россию навсегда. В этой книге Шагал подробно описывает ранние годы, проведенные в Витебске. Хотя некоторые ее части излишне романтичны и не соответствуют истине, многие детали подтверждаются фактическими источниками: письмами и фотографиями – и содержание их созвучно другим мемуарам о детстве в штетле того времени. Начинается книга драматично: «Моя мать рассказывала мне, что я пришел в мир во время большого пожара и что кровать, на которой мы лежали, переносили из одного места в другое, чтобы спасти нас. Возможно, именно поэтому я всегда так возбужден». Тот пожар, один из многих пожаров, что проносились по деревянным районам таких городов, как Витебск, произошел как раз в день рождения Шагала, это подтверждается документами. При пожаре жители, спасаясь от огня, обычно убегали к реке. В детстве неугомонный Шагал выискивал дым и обгоревшие крыши и несся бегом к Двине. Он живо помнил обгоревшие деревянные дома, которые присутствуют в его картинах. Позднее эти пожары стали символом уничтожения евреев. Но в 1887 году место его рождения было спасено от огня. «Этот маленький дом около дороги на Песковатике был не затронут, – писал он в 1922 году. – Это место напоминает мне шишку на голове раввина в зеленом, написанного мною, или о картофелине, которую бросают в бочку с селедкой и которая тонет в кислом рассоле. Глядя на этот домик с высоты моего современного величия, я вздрагиваю и спрашиваю себя: «Как могло быть, что меня угораздило здесь родиться? Как там можно было дышать?»

Шагал, как он говорит, родился мертвым – «Я не хотел жить», – и его бросили в воду, в корыто, чтобы оживить. Корыто стоит у ножек кровати на нескольких его картинах, которые называются «Рождение». Этот рассказ наводит на мысль о депрессии, покорности судьбе, то есть о свойствах характера его отца. Они были присущи и самому художнику, но соседствовали с инстинктом выживания и дающей надежды энергией, что он унаследовал от Фейги-Иты. Эгоцентричный, с мягкой речью, изящного телосложения, Шагал жил укутанным в закрытую, особую атмосферу еврейского Витебска. До тринадцати лет, как и было положено, он рос в традиционном воспитании ортодоксального европейского еврейства, характеризующегося сильными семейными и общинными связями, полностью религиозным образованием, бедностью и подозрительностью. (Шагал, бывало, прятался под кровать, когда полицейский проходил мимо окон, – так приближался христианский мир.) Даже внутри черты оседлости еврейское население не имело всех

гражданских прав. Над официальной политикой нависала тень имперских советников, таких как Константин Победоносцев, обер-прокурор Синода в правление Александра III. Вот как Победоносцев предлагал разрешить «еврейскую проблему»: обратить треть евреев в христианство, треть евреев изгнать и треть убить. Доступ евреям в русские школы и университеты был ограничен квотами, евреям была недоступна государственная и судебная служба, в периодически происходящих погромах евреев грабили и мучили. Раиса Маритен, парижская приятельница Шагала, еврейка, которая росла на юге черты оседлости и приняла тогда вместе со всей семьей католицизм, вспоминала «толпу людей, проходивших мимо, с крестом над головами». Она считала, что «воспоминание ее матери о кресте, плывущем вверху во время погромов, надолго задержало ее обращение». В ответ на притеснения восточно-европейские евреи сформировали живую, независимую общину, со своей собственной идентичностью и ритуалами, которых лишь слегка коснулось светское влияние. Центры имперской силы – Санкт-Петербург и Москва – были отдаленными, запретными, недоступными, витебские евреи рассматривали Вильно (теперь Вильнюс) как свою столицу. Этот «Иерусалим Запада» исстари был местом обучения евреев в бывшем Литовском княжестве, известном на идише как «Лита» (немецкое *«Litauen»*), и евреи чувствовали, что они принадлежат к этой стране.

Богатые евреи Витебска, такие как родители Беллы, жили в самой старой части города, в тени тех зданий, которые представляли христианский истеблишмент (например, неоклассического дворца губернатора, где Наполеон ненадолго останавливался в 1812 году по пути в Москву). Лучшие владения находились на двух длинных улицах, застроенных в середине XIX века домами с разноцветными фасадами. Эти улицы – Смоленская и Подвинская (теперь улицы Ленина и Толстого) – сходились на берегу маленькой реки Витьбы. В этой точке стоял большой особняк швейцарского кондитера Христиана Брози, в котором помещалась популярная «Кондитерская Жан-Альбер», а ниже, под разукрашенной террасой, – ювелирный магазин с вывеской «Ш. Н. Розенфельд». В этом месте всегда было множество прохожих, экипажей, а после 1898 года там появились первые трамваи. Зимой напротив дома Розенфельда запряженные лошадьми сани ждали седоков. На одной стороне моста через вьющуюся Витьбу смутно вырисовывался Николаевский собор, на другой расположилось внушительное здание окружного суда. Здесь процветала культурная и интеллектуальная жизнь. К концу XIX столетия Витебск мог похвастаться своим собственным

симфоническим оркестром, который ездил с концертами в Вильнюс и Ригу, несколькими театрами и единственной во всей черте оседлости художественной школой[3].

> Центр культурной и экономической жизни города – «большая сторона» – располагался в том месте, где Витьба соединялась с величавой Двиной.

Большой каменный мост с тщательно сделанной балюстрадой пересекал Двину, которую заполняли плоты и баржи, несущие бревна для успешно работающей бумажной фабрики и для верфей. Мост вел к более бедной «малой стороне», где и рос Шагал и где собралось большинство беднейших евреев, живших в деревянных домишках. Некоторые избушки выстроились вдоль берега реки так близко к воде, что она подходила к их дверям. В Энциклопедии «Британика» в 1911 году Витебск был описан так: «Старый город, с разрушающимися особняками знати и грязными еврейскими кварталами, половина его населения состоит из евреев. Там есть два собора, основанные в 1664 <…> и в 1777 [году][4]… Фабрики ничтожны, и беднейшие классы поддерживают себя садоводством, строительством лодок и льняной торговлей, в то время как купцы ведут активный бизнес с Ригой, торгуя льном, коноплей, табаком, сахаром и лесоматериалами».

Западная Двина, несущая свои воды на север к балтийскому порту Рига, была жизненно важной транспортной артерией города. Весной плоты направлялись вниз по течению и иногда, ударившись о каменные устои моста, разбивались, в то время как оставшиеся в живых плотогоны яростно пытались остановить шестами уплывающие бревна. Летом взрослые плавали в реке, а дети играли на берегу. Шагал помнил, как он вертелся в воде, смущенный тем, что мальчики вокруг кричали: «Смотри, какой он у него маленький!» Зимой Двина замерзала, у моста устраивали каток, и даже такие строго воспитанные девушки, как Белла, позволяли себе там появляться. «Мост для нас был раем, – писала она. – Мы убегали туда из тесных домов с низкими потолками. На мосту мы могли видеть небо. В узких улицах его скрывали дома и возвышающиеся ярусами крыши церквей. Но у моста река ровно вытягивалась, и между водой и небом плыл воздух. Ветер приносил из городских садов запах цветов. Мост соединял две половины города и в течение дня был заполнен людьми. На мосту люди чувствовали, как их омывают ветер и вода. Между деревянными половицами моста поднимался холод. Всем хотелось стоять там и не спускаться назад на землю и на твердый тротуар».

На «малой стороне», в миле от старого города, рядом с железнодорожным вокзалом, простирался район складов и лавок. Там, писал Шагал, «кривые дома, и дорога ведет на кладбище». Тут же стояла Ильинская церковь, рядом – Спасо-Преображенская, зеленые купола которой часто появляются на картинах Шагала[5]. Вид на эту церковь открывался с чердака маленького (один этаж с комнатами под крышей) деревянного дома № 29 на Второй (позже – Большой) Покровской улице, куда в 1890 году переехали Шагалы с трехгодовалым Мойше, маленькой Ханой и матерью. В этом году умер отец Хацкеля, и его мать, сорокавосьмилетняя Башева, вернулась в Лиозно, где снова вышла замуж за второго дедушку Шагала, резника. Объединив два хозяйства, она смогла выделить немного денег на покупку нового дома для следующего урбанизированного поколения Шагалов.

Здесь, на Второй Покровской улице, и обосновалась растущая семья. Давид, названный в честь недавно умершего дедушки, родился в мае 1891 года, и в комнате, обклеенной голубыми обоями, два брата спали валетом на одной кровати. За несколько дней до рождения Давида Мойше укусила бешеная собака, и дядя повез его в Санкт-Петербург, в больницу, чтобы ему сделали прививки от возможного бешенства. Шагалу нравилось быть в центре внимания, и он мечтал встретить на улице царя. Когда он вернулся домой, то дом был полон женщин, наряженных в их лучшие одежды, его мать, наполовину обнаженная и раскрасневшаяся, лежала в кровати, и из ее комнаты раздавался пронзительный крик новорожденного. Снова и снова Шагал рисовал эту сцену, которая стала привычной для него: после Ханы и Давида у Шагалов между 1894 и 1905 годами родилось еще шесть дочерей: Зина, (родители звали ее Зисля), Лиза (Лия, или Лея на идише), Маня, Роза, Маруся (дома ее звали Марьяська или, уменьшительно, Марьясенька) и Рахель, которая умерла во младенчестве, будто бы отравившись углем, – так гласила семейная легенда.

На Покровской энергичная Фейга-Ита открыла бакалейную торговлю – магазин с ошибкой на вывеске, который Шагал так часто изображал. Фейга-Ита привезла «целый фургон товара, не заплатив ни копейки», и, продавая селедку, сахар и муку, пополняла семейный бюджет. Картина «Лавка в Витебске» (1914) изображает место, напоминающее коробочку с детскими драгоценностями: блестит рыбья чешуя, коробки сияют, как ювелирные украшения, – это приют покоя и изобилия. В магазине, около дома и в доме, вспоминал Шагал, мать вела хозяйство; по утрам она стояла у дверей, когда дети выходили из дома, потом посылала кого-нибудь в магазин за селедкой на

ужин. Это всегда была селедка, обычно в сопровождении хлеба, сыра и гречневой каши. Только Хацкель по субботам ел жареное мясо, за чем ревниво следили дети. Будто обороняясь, Шагал многократно повторяет в мемуарах, что семья никогда не голодала, что он всегда выходил из дома с куском хлеба с маслом в руке, но многие, кто встречался с ним в жизни позднее, задавались вопросом, полностью ли он вылечился от отчаянного отношения к еде? «Часто, когда он входил в бистро, он автоматически разбивал круто сваренное яйцо о прилавок. У меня было впечатление, что со времени его детства, проведенного в бедности, голод его все еще не утолился», – вспоминал литовский фотограф Изис, который встречался с Шагалом в 40-х годах. Одним из первых впечатлений Вирджинии Хаггард, его спутницы тех лет, было то, что «Марк всегда ел быстро и без излишней утонченности».

> Шагал не признавал Фрейда, но память о доме, где он был всегда накормлен, в котором он чувствовал себя в безопасности, оказала существенное влияние на тот образ, который он для себя сконструировал.

Для такого одаренного воображением ребенка – заикавшегося и слабенького, что позднее заставляло его избегать конфронтации любого вида, – ошеломительным, главным в окружавшей его атмосфере было чувство защиты, исходящее от матери: «Я маленький мальчик, а мама – королева». Шагал вспоминал, что когда он стал подростком, то «был все еще таким робким, что крепко держался за мамину юбку, в какую бы часть города мы ни шли, как если бы я был ребенком и боялся потерять ее в толпе», в то время как дома, «когда мне было уж слишком страшно, мама звала меня к себе. У нее было самое лучшее укрытие. Тут никакое полотенце не превратится в козла или старика и никакой мертвец не проскользнет сквозь замерзшее стекло окна… Ни висячая лампа, ни диван больше не пугали меня, когда я находился в маминой кровати… Она полная, с грудями такими пухлыми, как подушки. Мягкость тела, выносившего детей, ее возраст, страдания ее материнской жизни, сладость ее мечтаний, ее ноги толстые и резиновые…»

В картине «Мать у печи» (1914) хозяйка, которая ставит хлеб в печь, с ее горделивой осанкой, прямой спиной, с лицом, которое сияет в ореоле алого отражения пламени, превращается в правящую богиню дома. В левом углу крошечный бородатый мужчина, отец Шагала, опирается на палку, его уменьшенные размеры усиливают ее важность. Как на русских иконах, размеры фигур находятся в чисто символических отношениях. Вот так

Шагал осознавал своих родителей: мать – монументальную, живую и дающую тепло, будто большая печь, около которой она стоит, и отца – слабого и зависимого.

«Правда ли, что мама была невзрачной коротышкой? – позднее вопрошал Шагал. – В наших глазах наша мать являла собой редкий тип, настолько редкий, насколько и возможный в ее повседневном окружении… Она любила поговорить. Умела так подобрать слова и представить их так ловко, что ее слушатель только смущенно улыбался. С величием королевы, прямая, неподвижная, с высокой остроконечной прической, она задавала вопросы сквозь сжатые губы, которые еле двигались… Какими словами могу я описать ее улыбающуюся, иногда часами сидящую перед дверью или за столом, когда она ожидает, что зайдет кто-нибудь из соседей, ибо свои горести ей самой не облегчить…

…Ах, эта улыбка!.. Я хотел сказать, что мой талант лежал упрятанным где-то в ней, и все передалось мне, все, кроме ее духа».

Доминирующие в картине «Мать у печи» цвета – черный и белый: устойчивые, классические цвета портретов. Портрет «Отец (Отец и бабушка)», написанный в то же время, по контрасту представляет собой пульсирующую массу сернисто-желтого, глубоких синих и коричневых теней, чьи волнистые поверхности и расплывающиеся линии отражают двойственность отношения Шагала к отцу. Тревожная, напряженная фигура Хацкеля Шагала насторожена, глаза с затравленным выражением полны тревоги. Фигура отца, расположенная против окна в центре картины, обрамлена фигурой кота и крошечной фигуркой матери Хацкеля в платке: «Всего-то там и было у маленькой старушки, что платок вокруг головы, маленькая юбка и морщинистое лицо, а в сердце – любовь, посвященная любимым детям и своему молитвеннику». Все выглядит таким жалким, линялым, старым, и все же в портрете отца Шагал создает образ задумчивого, утомленного, древнего еврея, печального и измученного жизнью. Если Фейга-Ита представала практичной, в полной боевой готовности, то Хацкель являл собою благочестие и задумчивость. Он редко обращался к своим детям, лишь цитировал им и жене некоторые религиозные тексты. Раз в году, в Йом Кипур, Фейга-Ита посещала службу в синагоге с женским молитвенником в руках, в котором Хацкель делал для нее пометки: «Начинай здесь», «Плачь», «Слушай кантора». Хотя она все равно теряла нить молитвы. «Мама, находясь в храме, была уверена, что проливает слезы не без пользы, но только в правильных местах». Сам же Хацкель ежедневно, зимой и летом, вставал в шесть часов утра и шел в молитвенный дом, возвращаясь оттуда, ставил самовар,

пил свой чай и шел на работу; измученный, возвращался домой, скручивал гору папиросок на следующий день и засыпал над ужином.

«Видели ли вы когда-нибудь во флорентийских картинах одного из тех мужчин, чья борода никогда не стриглась, с глазами одновременно и темно-карими и пепельно-серыми, с лицом цвета жженой охры, в морщинах и складках? – спрашивает Шагал в «Моей жизни». – Это мой отец». Портрет его, как писал Шагал: «…должен был обладать эффектом свечи, что взрывается пламенем и в тот же момент гаснет. Его особенность – любил поспать… Надо ли вообще рассказывать о своем отце? Что стоит человек, который ничего не стоит? Если он бесценен? Мой отец не был служащим, но тридцать два года – простым рабочим. Он поднимал тяжелые бочки, и мое сердце, бывало, трескалось, будто хрупкое турецкое печенье, когда я видел, как он поднимает эти тяжести и перемешивает селедки окоченевшими руками. Его толстый хозяин, как чучело, стоял рядом. Иногда одежда отца блестела от селедочной чешуи… В моем отце все казалось мне загадкой и печалью. Он приходил домой в грязной, засаленной рабочей одежде… он приходил домой, высокий и тощий. И вместе с ним в дом входил вечер».

Шагал писал это в 1922 году в Москве, тогда пролетарское происхождение давало преимущество. На самом деле Хацкель был членом Союза приказчиков Витебска с 1905 по 1918 год, когда после революции работал в кооперативе. Тем не менее отец, говорил Шагал зятю, представлял собой «предметный урок тяжелой работы, чего никогда нельзя было забыть». Не забывал он и смехотворной сцены домашнего фарса, когда устраивалось еженедельное пятничное омовение рабочего. Фейга-Ита поливала из кувшина водой на черные руки и тело отца, в то время как он мычал, «что в доме нет порядка, что кончилась сода…». Родителям приходилось собирать в совок экскременты детей, потому что, как вспоминал Шагал, «нам особенно нравилось делать [это] по ночам во дворе. Простите меня за вульгарность? Я груб? Ведь вполне понятно, что при свете луны, когда страшно отойти подальше, – мы, дети, не могли даже пошевельнуться, ноги просто нас не слушались. На следующее утро отец бранил детей за их неприличное поведение». В нескольких романтических шагаловских картинах родного города, таких как «Над Витебском», видна фигурка испражняющегося ребенка.

Воспоминания Шагала о родителях были окрашены и усилены ностальгией по дому, который был ему недоступен после того, как он в 1922 году покинул Россию.

Почтение к родителям естественным образом оборачивалось сентиментальностью.

«Я никогда не ссорился с моими родителями. Для меня родители священны. Ничто в мире не могло бы повернуть меня против них», – признавался Шагал Вирджинии Хаггард в мире за пределами русского еврейства. Когда уже стариком, в 1973 году, Шагал посетил Россию, он заискивал перед собой, говоря: «Я был душевно здесь всегда… Можно обо мне сказать все, что угодно, – большой я или небольшой художник, – но я остался верным своим родителям из Витебска». Другой крайностью была реакция его дочери Иды, которая выросла и получила образование в Париже. В 1959 году она поехала в Россию, чтобы повидаться с родственниками, и была потрясена необразованностью Шагалов, что, однако, не было результатом советской невежественности. Ида была очарована родственниками своей матери – «спокойные, безмятежные, интеллигентные, восхитительные… неожиданный замечательный контакт», – которые не так уж далеко ушли от Шагалов. «Я провела много времени с этими семьями, – деликатно писала Ида. – Трудно говорить о семье папы, он сам, без сомнения, великий художник, но этот гений – выходец из этой семьи».

Тем не менее, судя по словам сестры и племянницы, которые поделились своими воспоминаниями о Шагале только в 90-е годы, после семидесяти лет поощряемого государством молчания, «вся семья была очень веселой и музыкальной… в доме много шутили друг над другом, пели, играли». Марьяська, единственная оставшаяся в живых к тому времени, вспоминала Мойше, особенно его «выдумки и фантазии» и музыкальный дар. Он играл на скрипке, брал по вечерам уроки у торговца скобяным товаром, который жил у них во дворе. «Я что-то пиликал. И неважно, что или как я играл, он всегда восклицал, отбивая ритм ногой: «Замечательно!». У Шагала был приятный высокий голос, он помогал кантору в синагоге, хотя и ненавидел вставать затемно в святые дни. «Почему надо нестись туда темной ночью? Лучше было бы понежиться в своей постели», – говорил он. Всю свою жизнь он любил музыку, пластинки, особенно с композициями Моцарта, которые часто звучали в его студии, когда он работал.

Семья вспоминала Хану, старшую сестру, «крупную, уверенную, с твердым характером», надежную, как скала, прагматичную и рассудительную. «Портрет Анюты» (ее русское имя) показывает плотную, крепкую молодую женщину. Давида сестры считали «одаренным человеком», опорой и надеждой

семьи. «Он сочинял стихи, печатавшиеся в местной витебской газете, прекрасно играл на мандолине и отлично пел», обучал сестер оперным ариям. Отношения Шагала с его единственным братом – и, следовательно, с его потенциальным соперником в семье – были, можно сказать, двойственными.

Шагал описывает брата с сочувствием, своего единственного сына он назвал в его честь. В 1912 году, когда Давиду было двадцать лет, он говорил сестрам, что мечтает помогать ему «с условием, чтоб поклялся, что будет жить по-человечески, а нет так, что и «на глаза не показаться».

С сестрами Шагал не вступал в соревнование. Зина, наиболее эстетически чуткая из них, любила рисовать, хотя почти постоянно, как и все сестры, помогала матери в ее неутомимой деятельности. Падчерица Шагала, Джин МакНил, отмечала, что работа по дому, по его мнению, была единственным подходящим занятием для молодых девушек. Хотя Шагал и любил своих сестер, они все-таки раздражали его. «Мои сестры хохочут и плачут. / Они стоят вместе в дверях. / Смотрят на что-то в окно / И всегда ищут счастья», – писал он в своей автобиографической поэме «Мой далекий дом». Его любимицей была Лиза, родившаяся в 1896 году, – «чудесный, светлый человек, она всегда светилась». В семье говорили о ней: «Очень хорошенькая, до конца своих дней веселая, добрая хохотушка». Легкость ее существа Шагал ухватил в картинах «Лиза с мандолиной» и «Лиза у окна».

За пределами родного дома, почти во всей окрестности, около железнодорожной станции жили евреи. Для маленького мальчика это было оживленное и безопасное место. «Вокруг меня приходят и уходят, поворачиваются и оборачиваются или просто торопятся всяческие евреи, старые и молодые, Явичи и Бейлины. Нищий тащится к своему дому, богатый идет к своему. Идет домой мальчик из хедера. Идет домой папа. В те дни не было синема. Люди шли домой или в магазин». Как и большинство детей из бедных семей, Мойше проводил большую часть времени на улице. Шагал вспоминал, как он был очарован навесами и крышами, балками, дворами и таящимся за ними миром жителей Большой и Малой Покровской, живших публично и шумно. Пьяный ломовой извозчик качался в своей колымаге, запряженной лошадью, жена его тайком торговала водкой; во дворе жила прачка и воровка Танька; трубочист громко ругался со своей женой, мужчина и карлик торговали лошадьми и воровали голубей. Мальчики всегда ходили к пекарю и его жене – к самой уважаемой семье этой улицы (в пекарне свет зажигался в пять часов утра). Потом выискивали и другие развлечения, например

большие казармы 41-й пехотной дивизии и 41-й артиллерийской бригады русской армии, которые были расквартированы в этом квартале Витебска с конца XIX века. Шагал вспоминал об этом в своих картинах «Солдат пьет», «Солдат и деревенская девушка», «Солдаты». Персонажи этих картин всегда на погонах имели номер «41».

Во время долгой зимы мальчики с трех-четырех и до тринадцати лет посещали хедер. Когда Шагалу было три года, в их доме появился старый учитель из хедера. «Мы даже не посылали за ним, он пришел самостоятельно, как приходит сваха или гробовщик. «Всего на полгода…» – сказал он маме». Слово «хедер» означает «комната»: маленькие дети просто находились под присмотром учителя, который за небольшую плату брал на себя заботу чаще всего о восьми местных мальчиках. Он учил их читать молитвы и отрывки из еврейской Библии. Это было так скучно, что учитель и дети часто засыпали. Когда ребенок подрастал, он переходил к более опытному учителю. У Шагала было два плохо образованных наставника перед тем, как с ним стал заниматься весьма просвещенный, современный рабби Дядькин, который готовил Шагала к дню его бар-мицвы (тринадцатилетия) и вселил в него любовь к Библии. Снежной зимой, которая казалась бесконечной, тихие дни начинались и кончались в темноте, и Шагал никак не мог дождаться, когда можно будет освободиться и предаться мечтаниям: «мои милые, любимые звезды; они сопровождают меня, когда я иду в школу, и ждут меня на улице, когда я возвращаюсь… Каждую ночь с фонарем в руке я иду домой».

Летом Фейга-Ита отправляла детей в Лиозно, в дом их бабушки и дедушки-резника, матери Хацкеля и отца Фейги-Иты, и этот ветхий дом, который она недавно покинула, казался детям раем. Повсюду, как белье для просушки, висели шкуры коров и овец. Хлев был полон домашними животными, собаками, которые возились за спиной резника-палача в ожидании куска мяса. Грязь от крови и внутренностей забитых животных не соответствовала религиозной экзальтации молитв, которые произносил велеречивый, неторопливый дедушка-резник, когда разговаривал со своими жертвами перед тем, как вонзить в них нож: «Эй, послушай! Дай-ка мне твои ноги. Я должен их связать. Нам нужен товар, нужно мясо, ты понимаешь?» Одним из удовольствий шагаловского детства была поездка в телеге торговца скотом, дяди Неха, брата Фейги-Иты, на базар, где ее сестры, тети Муся, Гутя и Шая носились вдоль прилавков с корзинами ягод, груш и смородины.

Эти короткие, ласковые, жаркие, изобильные дни лета в черте

оседлости остались для изгнанника неизгладимым впечатлением о жизни в России. «Жар лета, как и холод нашей континентальной зимы, был чрезмерным, – вспоминала Раиса Маритен после долгих лет жизни в Париже, – месяцы май и июнь были переполнены розами и вишнями… их аромат доводил до головокружения. Лето изобиловало дынями и арбузами, сливами и абрикосами, сладкими, как мед… мне кажется, я никогда и нигде не ела таких вкусных вещей, какие были в России». Шагалу представлялся удобный случай сочетать городскую жизнь с легким, добродушным образом жизни в деревне. Связь с землей, понимание зависимости человека и зверя друг от друга были одним из подарков Фейги-Иты. Полотна, посвященные миру матери, написанные в 1911 году («Я и деревня», «России, ослам и другим»), говорят о его тоске по дому.

Особый колорит детству Шагала, что в городе, что в деревне, летом или зимой, придавали ритуалы еврейского религиозного календаря, его праздники и будни, его истории и молитвы, вера в чудеса и в сверхъестественное, убеждение в божественности выбора, который они символизировали.

> Каждая секунда реальности, осязаемая среди ежедневной жизни, давала одновременно и утешение в тяжелой работе, и поддержку в покорности судьбе, что развивало характерные для евреев качества – приспособляемость и способность переносить страдания.

Когда в 1944 году Шагал писал в Витебск: «У меня не было ни единой картины, что не дышала бы вашим духом и не отражала бы вас», – он метафорически хотел сказать о духовности, которую ощущал в деревне своего детства.

«Для моих родителей религия была осью, вокруг которой и вертелось все их существование», – говорил Шагал. «Каждый божий день приносил свой собственный воздух», – писала Белла Шагал в своих мемуарах о Витебске. У каждого были свои собственные обычаи, легенды и пища. Десять дней покаяния были полны волнения и ночных молитв; Судный день, тяжелый и гнетущий, возвещал о появлении резника в темной одежде, который собирал петухов и кур на убой. Новый год (Рош а-Шана) был «чистым и целомудренным, как воздух после дождя», вслед за ним шли Йом Кипур – «мрачная ночь, в течение которой мы молились о прощении», Ханука – зимний детский праздник света, и Пурим, обещавший восход бледного весеннего солнца. В еврейскую Пасху маленький Шагал, глядя на красное вино в бокале отца, представлял себе еврейские шатры в горячей Аравийской пустыне, потом спешил открыть дверь на холодную

Витебскую улицу, смотрел на белые звезды на бархатном небе и вопрошал: «Где же Илия на своей белой колеснице? Еще медлит во дворе, прежде чем войти в дом в обличье убогого старца, согбенного нищего, с мешком на спине и с клюкой в руке?» Раиса Маритен точно так же вспоминала ожидание Илии в пасхальную ночь, «тяжелую, полную восхищения и страха». Чудеса могли ожидать на углу любой улицы; нужно было лишь дуновение, чтобы немедленно к жизни были вызваны образы старинных Заповедей и рассказов еврейского народа, которые без какой-либо видимой границы смешивались с каждодневной жизнью детей. Так, возвышенные, надмирные имена персонажей еврейской мифологии – *wunder-rebbe* («чудо-человек») и *luftmensh* («человек воздуха») – и пристали к человеку с мешком на спине, летящему над крышами в шагаловских картинах.

Между праздничными днями, вспоминала Белла, «тянулась череда обычных дней – тихих, без солнца, плоских и серых. Дождь лил непрерывно, будто забыл, как надо останавливаться. Окна, казалось, плакали. Внутри дома было темно даже в течение дня, который кончался почти так же быстро, как и начинался». Праздники и еженедельные субботние церемонии пронзали эту унылую реальность, придавая каждой сказке интенсивность прустовской памяти, наслаивая образ сияющего, воображаемого города Иерусалима на скучную прозу жизни человека из Витебска. Наиболее важным для Шагала явилось то, что все ритуалы были богаты фантазией, поэзией и музыкой, но в них почти полностью отсутствовала визуальность; этот аспект культуры ожидал своего художника.

Особая еврейская религиозная секта, к которой принадлежали семьи Шагала и Беллы, – хасиды – по природе своей претендовала на эмоциональное главенство. Она возникла за несколько поколений до века Просвещения и в еврейских кругах Западной Европы приняла более светский характер. Движение хасидов, популярное в массах малообразованных восточноевропейских евреев с XVIII века, поддерживало песню и танец как выражение набожности и почти мистически подчеркивало единство всего составляющего жизнь, важность любви к людям и животным, рассматривая это как путь к радости, к интуитивному общению с Богом. Хасидские идеалы гармонии между человеком и природой объясняют работы Шагала на протяжении многих лет. Шагал особенно часто отождествлял себя с коровами; на своей визитной карточке он поместил более сложный образ: рыба была символически связана с отцом – рабочим на селедочном складе, петухи обозначали жизнь, дающую энергию, и, вместе с козлами, ассоциировались с Судным

днем.

Духовное течение хасидизма поднимало сообщество бедняков от интересов, касающихся лишь простого выживания, до взгляда на мир, который поддерживал дерзкую живучесть и прославление гуманизма, благодаря чему Шагал в своих холстах трансформировал тесные, скучные задворки своего детства в мир красоты и гармонии. Русские, видевшие эти места во всей их будничной уродливости, были весьма удивлены. «Но что грязная вонючая «жидовская дыра» с ее кривыми улицами, с ее подслеповатыми домишками, с ее безобразным, удрученным нуждой населением оказывается для глаза художника полной и прелести, и красоты, и поэзии, что и этот ужас может осветиться улыбкой красоты – это изумляет своей неожиданностью, изумляет и радует», – писал художник и критик Александр Бенуа.

Только человек, который находился внутри того мира, мог чувствовать сильное, постоянное влияние этого закрытого, консервативного места.

До 1900 года витебские евреи в большинстве своем, в том числе и отец Шагала, были лишены желания задаваться вопросами и что-то менять в своей судьбе. Но именно этот мир дал пищу тем редким художественным талантам, которые впоследствии выбились из этой среды. Все они: еврейский писатель Шолом-Алейхем, родившийся на Украине в 1859 году, драматург С. Ан-ский, автор пьесы «Диббук», родившийся в Витебске в 1863 году, Исаак Башевис-Зингер, родившийся в Польше в 1904 году, живописец Хаим Сутин, родившийся в Белоруссии в 1893-м, – вобрали в себя и очарование, почти колдовство, доводящее до галлюцинаций, и древнюю меланхолию – то жалобное стенание, с которым Белла заключает первую часть своих мемуаров «Горящие огни»: «Как этот город заставляет становиться отшельником! Неужели радость никогда не вернется к нам?»

Вечная гнетущая бедность, которая толкала русских евреев, с одной стороны, к крайностям фанатичного хасидизма, с другой – к абсолютизму марксизма и сионизма, привела почти миллион евреев к эмиграции из черты оседлости между 1891 и 1910 годами. Впрочем, предприимчивая Фейга-Ита настолько продвинула Шагалов вверх, что они стали одной из самых уважаемых семей среднего достатка на Покровской улице того времени. Ее магазин имел хорошую репутацию и приносил доход. В 1897 году Фейга-Ита построила в своем дворе второй деревянный дом, а в 1902 году – одноэтажный, почти квадратный кирпичный дом площадью восемь на девять метров, с тремя окнами, глядящими на улицу. К 1905 году Шагалы имели

обширный участок, на котором стояли кирпичный дом и четыре деревянных, сдававшихся жильцам. Перед входом во двор – деревянные ворота, калитка, небольшой палисадник и несколько деревьев. Все дома этого двора были под одним номером, так обычно нумеровались постройки, принадлежащие одному владельцу. В одном из домов находился магазин Фейги-Иты. Семья жила в кирпичном доме, его кухня с печью была сердцевиной будничной жизни, открытой для друзей, покупателей и родственников из Лиозно, в ней же получали подаяния проходящие нищие и странствующие проповедники.

По интерьерам, изображенным в работах «Наша столовая», «Самовар», «Вокруг лампы» и «Суббота», мы можем представить эту комнату: деревянный пол, тяжелая деревянная мебель, висячая лампа, бросающая конус света на стол, и фамильная ценность – громадные настенные часы в футляре, с тяжелым маятником и экзотической надписью «*Le Roi à Paris*». На стенах нет ничего, кроме часов. «Среди знакомых нашей семье мелких торговцев и ремесленников было неизвестно, что значит быть художником. В нашем городском доме никогда не было ни одной картины, отпечатка или репродукции, самое большое – пара фотографий членов моей семьи… В Витебске у меня никогда не было случая увидеть такую вещь, как рисунок», – вспоминал Шагал. Такие картины, как «Суббота», плавающая в мягком желтом тумане, рассказывают об атмосфере небольшого города еврейской России перед революцией: летаргические нравы, неподвижность, отказ от надежд, погруженность в уютную лень и проходящие мимо под тиканье часов история и время.

Один из тех, кто рано стал поддерживать художника, – русско-еврейский критик Яков Тугендхольд, – проницательно отождествляет картину «Часы» с окружающей Шагала обстановкой. «Эта черная ночь, ночь заклятий и чудес, зияет сквозь бутафорски намалеванное окно, – пишет он. – Тяжеловесный маятник отсчитывает столетия-минуты унылой жизни, а маленькая, неуклюжая фигурка ищет чего-то в жуткой ночной пустоте».

Ребенком Шагал очень неуверенно выходил из этого тесного, но все же уютного дома, хотя все-таки делал это раньше, чем его кроткий брат и менее подвижные сестры. «Старый дом без окон / Внутри темно как ночью / Я выхожу первым / И протягиваю руку», – вспоминал он в поэме «Мой далекий дом». Когда в 60-х годах Шагала расспрашивали о том главном, что повлияло на его живопись, он называл мистицизм хасидизма, желание создавать и таинственность икон. Первые два ингредиента, составляющие сердцевину мира его родителей, были восприняты к тому

времени, когда он окончил учебу в хедере и отпраздновал достижение возраста бар-мицва.

Отец, укутавшись в талес, рычал «над моим мальчишеским тринадцатилетним телом мольбу о передаче моральной ответственности» и считал, что теперь его сын должен найти себе работу подмастерья и сам заботиться о себе. Но мечтательный Шагал не хотел расти: «Я боялся наступающей зрелости, боялся появления признаков взрослого мужчины, даже бороды. Иногда я стоял и задумчиво смотрел на себя в зеркало.

Что такое молодость? Зачем я расту… Дома никто даже не спросил меня, какое дело или какую профессию я хотел бы изучать… Кроме того, в то время я с трудом мог себе представить, что когда-либо смогу делать в жизни что-нибудь полезное».

Тогда его благочестивая, энергичная, амбициозная, любящая мать взяла дело в свои руки. Не оглядываясь по сторонам, она потащила Шагала через мост в «большую часть» города и дала гимназическому учителю взятку – пятьдесят рублей, чтобы тот пренебрег квотой, существующей для еврейских учеников, и таким образом отправила своего первого ребенка по тропе, ведущей прочь из еврейского Витебска.

Глава вторая
У Пэна. Витебск 1900—1907

Покидая на рассвете нового века Покровскую, тринадцатилетний Мойше Шагал, в черной гимназической форме и в форменной фуражке[6], вышел на чужую территорию. «Кокарда вещь соблазнительная. Ее прикрепят на фуражку, и если мимо проходит офицер, я должен отдавать ему честь? Чиновники, солдаты, полицейские, гимназисты – мы что, все равны?… Имея на голове форменную фуражку, я стал смелее посматривать в открытые окна женской гимназии». Это был первый намек на умение Шагала приспосабливаться, будто он – хамелеон, что будет характерно для него на протяжении всей жизни.

Школа, старомодное военизированное русское училище, устроенное так же, как немецкая гимназия тех времен, размещалась в невыразительном белом здании с аккуратными рядами окон одного размера[7]. В намерения гимназии входило исподволь, по капле, вливать классическое и русское образование в будущих бюрократов, юристов, военных офицеров и предпринимателей царской империи и, главным образом, внушать им лояльность имперскому режиму.

Когда император Николай II посетил Витебск с инспекцией полков, готовых отправиться на фронт во время Русско-японской войны 1904–1905 годов, сонных гимназистов, поднятых еще до рассвета, отправили его встречать. Гимназисты шли через поля по колено в снегу, затем выстроились в шеренгу на верхней дороге, где потом несколько часов ждали проезда императорского конвоя. На них большое впечатление произвели князья, министры и генералы в сверкающих мундирах с медалями, приветствующие императора солдаты, военные оркестры, которые играли без передышки государственный гимн, превращавшийся на морозе в заунывную мелодию.

Это был мир, далекий от еврейских ритуалов Покровской улицы. Гимназию Шагал воспринимал как тюрьму: «У меня наверняка заболит живот, а учитель не позволит мне выйти». Шагал, поступивший в третий класс, где учителем был бородатый Николай Ефимович, сразу начал с ним войну. Уроки шли на незнакомом русском языке, кириллический алфавит тоже был неизвестен Шагалу, и он сопротивлялся тому, что его насильно заставляют принять новую для него цивилизацию. Шок от гимназии был таким сильным, что Мойше начал заикаться и стал таким нервным, что, даже когда и знал урок, не мог ничего

произнести. «Та-та-та», – заикался он в ответ на вопрос о татарском нашествии. «К черту героизм!.. Меня пронзала болезненная дрожь, и когда я шел к черной доске, то становился черным, как сажа, или красным, как вареный рак… Что хорошего было в этих уроках? Одна сотня, две сотни, три сотни страниц моих книг вырвать бы безжалостно да развеять по ветру. Пусть пошепчут друг другу все слова русского языка… Оставьте меня в покое!»

Еще Шагала ошеломило море голов над рядами скамеек, в классе смешались русские, белорусы, поляки, а евреев было совсем немного. Здесь он лицом к лицу столкнулся с классовыми и этническими предубеждениями, царившими в Российской империи. Среди еврейских мальчиков особенно заметны были Осип Цадкин, будущий скульптор, он был на три года младше Шагала, отец его был состоятельным учителем классических языков, а мать имела шотландское происхождение; сын Яхнина, торговца селедкой, у которого работал отец Шагала, и Авигдор Меклер, чей отец Шмерка Меклер был богатейшим владельцем бумажной фабрики. Яхнин и Меклер входили в дюжину представителей еврейской элиты 1900-х годов, поскольку были купцами первой гильдии. Цадкин и Меклер обладали художественными интересами, но Шагала пугало их привилегированное положение. По контрасту с этими лощеными юношами он был слабовольным, робким заикой и потому начал тренироваться, поднимая двадцатикилограммовые гири, чтобы накачать такие мускулы, какие были у отца.

Требование быть прилежным учеником не соответствовало мечтательной натуре Шагала – он был ленив, рассеян, неохотно сосредотачивался и всегда слушался лишь своей интуиции. По утрам отец грозил ему ремнем, поскольку он с трудом просыпался, ночью на него вопила мать, оттого что он жжет керосиновую лампу и не дает ей заснуть, делая вид, что занимается, в то время как все уже спят. Шагала интересовали только два предмета: на геометрии он «был непобедим. Линии, углы, треугольники и квадраты уводили <…> к колдовским горизонтам», а на уроках рисования его верховная власть была такова, что «не хватало лишь трона». Тем временем, каждый день заглядываясь на гимназисток, он стал ощущать некую лихорадку и много времени проводил в попытках приблизиться к окну, чтобы можно было получше их рассмотреть. Однажды его поймали за тем, как он посылал воздушный поцелуй женской фигуре вдали, за что был осмеян. Шагал так плохо занимался, что провалил выпускные экзамены и был оставлен на второй год. В конце концов в 1905 году он закончил гимназию, но не получил

аттестата.

И все же влияние русской культуры давало о себе знать: Шагал начал писать стихи на русском и туманно рассуждал о художественной стезе, чтобы можно было убежать от стесняющей его жизни родителей. Поскольку он музицировал – играл на скрипке и пел, – то думал об учебе в консерватории. Родственники восхищались им, когда он танцевал со своими сестрами, он писал стихи, которым аплодировала вся семья, и потому мечтал стать танцором или поэтом. В тринадцать лет Шагал отошел от религии, он радовался, осознавая, что грешит, и жевал украденное яблоко в Йом Кипур, когда надо было поститься. Сделать выбор не составляло труда: «Молиться утром и вечером всюду, где бы я ни был, что бы я ни положил себе в рот, что бы я ни услышал, и немедленно творить молитву? Или спасаться бегством от синагоги и, отбросив прочь все книги и святую одежду, скитаться по улицам у реки?» Разрыв с традициями не привел к духовному кризису, Шагал никогда не задавался вопросом еврейской идентичности. Дома придерживались ритуалов иудаизма, но родители не настаивали на том, чтобы их дети соблюдали религиозные законы.

Когда на рубеже XX века стал ощущаться напор мира светского, во всей черте оседлости произошел подобный раскол между поколениями, что в конце концов привело к революции. Отпрыски Шагалов решают сменить свои еврейские имена, которыми их все еще называют родители, на русские. Старшая дочь Хана стала Анной, Анютой или Нютой; Зисля стала Зиной, Лея – Лизой; точно так же и Авигдор Меклер стал Виктором. Сам Шагал был для родителей Мошка, но для внешнего мира стал Моисеем. Родители Шагала и Беллы не сопротивлялись этим переменам, но старшее поколение с ними боролось. В доме Беллы ее набожный дедушка бродил из комнаты в комнату, выискивая русские книги, чтобы бросить их в огонь, и требовал, чтобы его внуки учили идиш, а не русский. Молодой человек «не мог овладеть новым, чужим, не отрекаясь от старого, не отвергая своей уникальной индивидуальности и самого ценного из того, чем он прежде владел, – горевала Полина Венгерова, пожилая дама из Бобруйска, соседнего белорусского города к югу от Витебска. – Как хаотически эти современные идеи кружились в сознании молодых русских евреев!»

На улицах новые нравы стали сразу же заметны среди подростков. Ольга на катке, Анюта на набережной Двины, Нина на деревенской тропинке в Лиозно – девушкам нравился Моисей с вьющимися волосами, который красился, обводил темным глаза, красил губы, чтобы сделать себя соблазнительным.

В Лиозно Шагал провел с Ниной вне дома целую жаркую летнюю ночь до рассвета, но «в делах любовных <…> был полным невеждой», он бежал прочь, прежде чем ее семья ухватила его как подходящего жениха. В Витебске он «был успешным, но никогда не мог извлечь пользу из своего успеха». За те четыре года, во время которых он вздыхал по Анюте, «все, что <…> посмел – и лишь по ее инициативе, – только раз испуганно ее поцеловать… Я был ошеломлен, я не мог говорить. У меня кружилась голова. Но я контролировал себя и намеренно не менял выражения лица, чтобы показать… какой я изысканный». Через несколько дней Анюта заболела, и у нее по лицу пошли прыщи. Шагал навестил ее, взволнованно сел в конце ее кровати и спросил: «Неужели это от того, что я поцеловал той ночью?» Это поколение было, тем не менее, все еще в меру озабоченным, щепетильным и инстинктивно отождествляло сексуальные связи с болезнью. Шагал всю жизнь связывал эти понятия.

> Шагал любил пофлиртовать, но это были целомудренные, боязливые романы в кругу еврейских подростков, едва освободившихся от смирительной рубашки браков по уговору, которые были нормой для поколения их родителей.

Старшую сестру Шагала Анюту совсем молоденькой выдали замуж по сговору. «Я слышал, как мама говорила папе за ужином: «Хася, почему ты ничего не делаешь по поводу Ханки? Все должна делать я. Сколько ей еще ждать? С Божьей помощью, ей скоро будет семнадцать. Иди и поговори со сватом, ты как раз проходишь мимо его дома».

Честолюбие, чувство самосохранения, восторг перед неизбежностью будущего, ощущение своего низкого положения в гимназии – все толкало юного Шагала расстаться с идишем ради русского языка – основы культуры привилегированного сословия. По данным статистики 1897 года, в России менее чем 1 % царских подданных посещали или были допущены в среднюю школу – и около половины из них были аристократического происхождения, даже в 1904 году только 27 % детей школьного возраста учились в начальной школе.

Поступление в среднюю школу[8] было совершенно исключительным шансом для ребенка из шагаловского мира: школа давала возможность приобщиться к живому языку культуры, который соединял человека с основными направлениями европейской мысли, литературы, истории и позволял вступить в общество русскоговорящей еврейской интеллигенции Витебска. Если бы Шагал говорил только на своем

родном языке, он никогда не смог бы этого достичь. В 1900 году идиш, используемый в коммерческих делах и в повседневной жизни, оставался позади, стоило только ознакомиться с языком более цивилизованным, а иврит был мертвым языком ученых. Между ними не было ничего, что символизировало тупик, в котором оказалось восточноевропейское еврейство во время, предшествовавшее Первой мировой войне.

Шагал часто рассказывал одну историю, изменяя детали и дату инцидента. Ему было четырнадцать или пятнадцать лет, он томился от скуки в пятом классе школы, но однажды на уроке рисования его противник, тот, кто чаще всех его задирал, неожиданно показал ему рисунок на оберточной бумаге – «Курильщик», срисованный им из журнала «Нива».

«Не помню точно, но то, что рисунок <…> был сделан не мной, [а] этим олухом, привело меня в неистовство. Во мне проснулся дикий зверь… Так получилось, что этот мальчик был моим злейшим врагом, лучшим учеником в классе, а также одним из тех, кто наиболее безжалостно насмехался надо мной, «недотепой», потому что, казалось, я был не в состоянии чему-нибудь научиться в школе. Когда же я увидел, как он рисует, я был совершенно огорошен. Для меня этот рисунок стал истинным черно-белым откровением. Я спросил его, как он совершил такое чудо. «Не будь идиотом, – ответил он. – Все, что нужно сделать, так это взять книгу из публичной библиотеки и потом попытаться удачно срисовать из нее иллюстрацию, что я как раз сейчас и сделал».

«И вот так я стал художником. Я пошел в публичную библиотеку, выбрал там наугад том иллюстрированного журнала «Нива» и принес его домой. Первая иллюстрация, которую я выбрал и попытался скопировать, была портретом композитора Антона Рубинштейна. Я был зачарован сетью мелких морщин на его лице, которые, казалось, подрагивали и жили перед моими глазами».

Эту историю затеняет более знаменитая легенда – та, которую рассказывал Матисс о возникновении в нем интереса к рисованию в провинциальной тихой заводи французской Фландрии двадцать пять лет тому назад. Подобно Шагалу, Матисс в юности казался бесталанным бездельником. Конфликт молодого человека с прагматичной семьей довел его до нервного срыва, и, выздоравливая на больничной койке, он следил за тем, как его сосед копирует швейцарский пейзаж. «Видя, что я изнываю от скуки, мой друг посоветовал мне заняться тем же самым. Идея не порадовала моего отца, но мать настолько приняла ее, что купила мне коробку красок и две маленькие

цветные картинки, одна изображала водяную мельницу, другая – вход в избушку». Сосед объяснил Матиссу, что эта игра не только для отдыха, но в ней есть и некая польза. «Знаешь, в конце концов, ты повесишь рисунок на стену». И тогда Матисс начал с водяной мельницы. «До этого меня ничего не интересовало. Я оставался совершенно безразличным ко всему, что они пытались заставить меня делать. Но с того момента, как я взял в руки коробку с красками, я понял, что в этом моя жизнь. Я нырнул в это, как зверь, который бросается вперед к тому, что он любит».

Обе истории показывают пропасть между будничной жизнью и визуальным искусством в провинциальной Европе на рубеже XX века, пропасть почти непонятную будущим поколениям, которые пресыщены всяческими изображениями, репродукциями и рекламами. Само слово ХУДОЖНИК для мальчиков из маленького городка, таких как Матисс или Шагал, звучало как нечто чуждое. Шагал вспоминает: «Я знал все [русские] ругательства, слышанные на улице, а также несколько пристойных слов.

Но такого диковинного, книжного слова, такого неизвестного в этом мире слова – ХУДОЖНИК – я никогда не слышал. В нашем городе оно никогда не употреблялось. Как нам было дотянуться до него… И если бы не мой школьный приятель, который несколько раз заходил к нам домой, а однажды, увидев мои картины, висящие на стене, воскликнул: «Эй, послушай, да ты ведь настоящий ХУДОЖНИК!»…

«Что это значит, ХУДОЖНИК? Кто ХУДОЖНИК? Это ты про ммм-ме-ня, что ли?»

Он ушел, ничего не ответив. И я вспомнил, что где-то в городе я действительно видел большую вывеску, как вывески над магазинами: «Школа живописи и рисунка ХУДОЖНИКА Пэна». И я подумал: «Жребий брошен. Вот – моя судьба».

Трамвай взбирался на холм Соборной площади, пылающие синие и белые краски букв названий магазинов на Гоголевской улице утешили Фейгу-Иту Шагал, когда спустя несколько месяцев сын вез ее через весь город к солидному дому с белым балконом, который принадлежал учителю рисования и живописи. «Булочная и кондитерская Гуревича», «Табак, разные табаки», «Овощная и зеленная лавка», «Аршавский портной», «Школа живописи и рисования художника Пэна» – издали все это выглядело как «штикл гешефт»[9]. Шагал запомнил, что говорила мать. Она понятия не имела о том, что значит слово «художник», когда Шагал объявил ей, что нашел свое призвание, однако решила посоветоваться с двоюродным дедушкой Писаревским, с «человеком, который читает газеты и тем заслужил в нашем

семейном кругу репутацию культурного человека». Хотя религиозные родители Шагала не возражали против рисунков на стене («никогда никому из нас не приходило в голову, что эти маленькие листочки бумаги могут быть тем, что формально запрещалось»), суеверный дядя Израиль из Лиозно боялся пожать ту руку, которая рисовала человеческую фигуру.

Дедушка Писаревский одобрительно упомянул имена некоторых известных русских художников, «но он также добавил, что такие люди, как Репин и Верещагин, имели талант, чего нет ни у кого из нас. Однако моя мать решила, что готова позволить мне учиться в художественной студии профессора Пэна, который определенно знал свое дело и счел, что у меня есть талант». Хацкель швырнул пять рублей – стоимость месячного обучения у Пэна, – и Шагал с Фейгой-Итой отправились в путь.

Запах краски, множество портретов витебской знати, с сияющими медалями на груди, с пышными бюстами, – все манило юного Шагала, когда он, сжимая в руке рулон со своими рисунками, взбирался по лестнице в студию Пэна. Фейга-Ита с интересом разглядывала все углы, в изумлении хваталась за холсты, пробираясь мимо выстроившихся в ряд гипсовых греческих голов, орнаментов, через груды бумаги на полу. Внезапно она обернулась к сыну и сказала «почти умоляющим, но уверенным, отчетливым голосом: «Ну, сынок… видишь, тебе так никогда не суметь. Пойдем-ка домой». Шагал онемел («сам я уже решил, что никогда не буду так писать. Мне этого не нужно»), но внутренне был полон решимости («здесь мама или нет ее, будь готов ко всему»). Пэна в мастерской не было, какой-то ученик, сидя верхом на стуле, делал набросок. На вопрос Фейги-Иты «Возможно ли зарабатывать этим ремеслом?» он ответил: «Искусство не торговля, это вам не то что держать магазин».

Потом появился Пэн. Небрежно поклонившись, но добавив на идише «гут морген»[10], он сразу понял все о застенчивом молодом человеке и его сомневающейся матери. Двадцать пять лет тому назад он сам, бедный молодой еврей, все еще одетый в традиционную одежду местечка, благоговейно соблюдающий законы и не говорящий по-русски, стоял около Академии художеств Санкт-Петербурга. Фейга-Ита обратилась к нему на идише, заставив себя произнести чужое русское слово:

«Да вот… уж я и не знаю… Он вбил себе в голову, что хочет стать ХУДОЖНИКОМ… Будто спятил. Гляньте, чего он тут понаделал. Если у него хоть что-то есть, пусть поучится, если нет… Пошли, сынок, домой!»

Пэн даже глазом не моргнул… Машинально, будто нехотя, от берет мои копии из «Нивы» и бормочет что-то вроде «Да – тут есть

талант…» И мне этого было достаточно».

Шагал, продолжавший учиться в средней школе[11], был внесен в список учеников Пэна. Окончив школу, он совмещал занятия у Пэна с работой в качестве ретушера фотографий.

> Это был компромисс, предложенный его матерью, в нем совмещались занятие делом и мечта Шагала стать художником.

Он ненавидел работу подмастерья-ретушера и не стремился хорошо работать на самодовольного, надутого фотографа в его магазине с вывеской «Художественная фотография», расположенного в главной части города, недалеко от ювелирного магазина Розенфельда. Искусство, бывало, говорил фотограф, «прекрасная вещь, но оно от тебя не убежит! Да и что в нем хорошего? Только посмотри, как превосходно я устроился! Славная квартира, красивая мебель, заказчики, жена, дети, всеобщее уважение. Лучше уж ты оставайся со мной». Между этим «отъявленным буржуа», с одной стороны, и необразованными родителями Шагала – с другой, Пэн стоял как маяк.

Художник Юрий Моисеевич Пэн (как было принято, он русифицировал свое еврейское имя Иегуда, сын Мойши), почти пятидесяти лет от роду, был невысоким, аккуратным человеком со светлой остроконечной бородкой, в длинном пиджаке с поблескивающей часовой цепочкой. Он родился в большой бедной семье в Ново-Александровске (ныне – Зарасай, Литва), его отец умер, когда ему было четыре года. Пэн работал подмастерьем у хасидского маляра в Двинске. Мать заметила его раннюю страсть к рисованию. Маляр бил Пэна за его рисунки и говорил, что ему надо прекратить воображать себя «кинстлером», поскольку «художники – пьяницы, голодранцы и умирают от чахотки или сходят с ума».

Но однажды, будучи в гостях у культурного соседа, Пэн встретил студента-художника из Санкт-Петербурга, который подбодрил его, посоветовав пройти испытание в Академии художеств. Пэн провалился, но от своей цели не отступил. Целый год он нелегально жил в российской столице, приходилось платить дворнику, чтобы тот на него не донес. Пэн ходил в Эрмитаж, стараясь подготовиться ко второй попытке сдать экзамен, которая увенчалась успехом. В 1880 году он стал студентом Академии художеств. Пэн был первооткрывателем – годом позже газета «Русский еврей» впервые начала дискуссию по поводу старого ложного, но упорно существующего мнения, что «против способности евреев к пластическим искусствам говорит вся история еврейского народа».

Пэн овладел безупречным мастерством традиционных техник, но не выказал ни оригинальности, ни какого-либо желания быть современным. Он извлекал свой стиль из старательного подражания Рембрандту, чьи работы бесконечно копировал, и из аккуратного реализма передвижников. В 60—70-е годы XIX века художники «Товарищества передвижных художественных выставок», продвигая картины русских пейзажей и приземленных провинциальных сцен, боролись против отсталых воззрений на искусство, царивших среди академиков. Передвижники стали основоположниками повествовательного реализма, сосредоточенного на национальной самоидентификации и случаях социальной несправедливости (например, репинские «Бурлаки на Волге»). Передвижников поддерживал богатый русский коллекционер Павел Третьяков, чья коллекция легла в основу собрания Третьяковской галереи в Москве. «Мне не нужны ни роскошная природа, ни великолепная композиция, ни световые эффекты и чудеса разного рода. Пусть это будет грязная лужа, если только в ней есть правда», – говорил Третьяков. Его любимой работой была картина Саврасова «Грачи прилетели», рисующая на фоне неприглядной деревни начало весны, когда тает снег, обнажается земля и на голых деревьях появляются почки. В 80—90-е годы в работах Валентина Серова и Исаака Левитана начинает ощущаться влияние импрессионистов, но социальный подтекст остается неизменным. «Деревня» Левитана была любимой картиной Чехова, ценившего ее выше работ Моне и Сезанна, которые он видел на Западе. Она показывает, говорил Чехов, «деревню, которая скучна и несчастна, забыта богом и безжизненна, но картина передает такое невыразимое очарование, что вы не можете отвести от нее глаз. Никто не смог достигнуть простоты и чистоты, которых достиг Левитан… и я не знаю, удастся ли кому-либо еще достичь чего-нибудь подобного». «В те дни мы считали Левитана великим человеком», – вспоминал Шагал в 1900 году, в год смерти Левитана.

Репин, родившийся в 1844 году, был подростком, когда в 1861 году были освобождены крепостные крестьяне (жизнь его была долгой), он то был модным, то выходил из моды. В 1930 году он был мифологизирован как предвестник социалистического реализма. Пэн восхищался Репиным. Не обращая внимания на новые тенденции в России и на Западе, Пэн трансформировал романтику передвижников, изображавших повседневную Россию, в изображение мелких деталей еврейской жизни в черте оседлости – избы, раввины и ученые талмудисты, субботняя трапеза и сваты, но, главным образом, еврейские

часовщики. Он писал часовщиков в их мастерских, при этом изображая и часы, чтобы обозначить время, которое в картинах Пэна никогда не менялось. Все эти образы были таким же анахронизмом, как и само искусство Пэна. Портреты он делал со скрупулезной точностью, их отличала мертвенная оцепенелость, это касалось и изображений витебской знати и буржуазии, сделанных на заказ. Но именно благодаря этим портретам Пэн прекрасно устроил свою жизнь. Наивное фольклорное мышление – следствие происхождения Пэна – все еще проскальзывало сквозь наружный слой, приданный ему высокой культурой, с которой Пэн познакомился в Санкт-Петербурге. Пэн был целеустремленным, трудолюбивым, преданным своему ремеслу человеком. Он никогда не был женат, открыл свою школу в Витебске, чтобы предложить мальчикам – и радикальным девочкам – из его окружения художественное образование, осознавая, каким отсталым было отношение к искусству среди евреев черты оседлости. «Вся цель моих статей о живописи – возбудить в наших единоверцах любовь к изящным искусствам, популяризировать сведения о них. Мы все еще ищем во всем материальной пользы и, прежде всего, – пользы национальной, забывая о том, что еврей – человек и что в силу этого ему надлежит любить искусство и знание, хотя бы оно не имело отношения к еврейской национальности», – писал Мордехай-Цви Мане, журналист, пишущий на иврите, в 1897 году – в год открытия Пэном своей школы в Витебске. Еще несколько лет эта школа была единственной частной художественной школой в черте оседлости. Завесив все стены своими работами и работами учеников, Пэн создал единственный в Витебске художественный музей. Среди учеников Пэна были люди разного пола и возраста, начиная от десятилетних детей и кончая матронами из буржуазии.

> Каждый урок стоил один рубль, но талантливые дети из бедных семей освобождались от платы.

К концу XIX столетия некоторые русские евреи стали знаменитыми художниками: Левитан, еврей, родившийся в Литве; Марк Антокольский, еврейский скульптор, ставший санкт-петербургской знаменитостью. Они добились известности, восприняв самую суть главной линии в русском искусстве и сделав Россию своим главным сюжетом. Антокольский сформировал художественный круг, в который входили Репин и Мусоргский, в то время как Левитан был близким другом Чехова, который искал в его русских пейзажах вдохновения для описания типичных провинциальных сцен, создающих атмосферу

таких пьес, как «Вишневый сад» и «Три сестры». В жизни и в искусстве эти евреи были далеки от провинциального Витебска. Пэн же оставался внутри своего родного окружения, он был правоверным евреем, который придерживался ограничительных законов, закрывал свою школу в субботу и с учениками говорил на идише. Он стал влиятельным человеком в Витебске, который показывал, что вполне возможно внутри культуры с короткой историей визуального искусства и при религии, запрещавшей создание реальных образов, быть и евреем, и художником. Более того, его жанровые сцены воспевали еврейскую жизнь, в первую очередь – как тему, представлявшую ценность для искусства. Ни один из его уроков не прошел для Шагала даром.

У Пэна Шагал получил солидное художественное образование, организованное по академическим правилам: уроки рисунка гипсов, копирование рисунков, работа с натурщиками, изображение натюрмортов. Точное воспроизведение натуры, мастерство рисования, ритм и пропорции – Шагал учился основам этого ремесла легко и быстро. Его терпеливый воспитатель, энтузиаст Пэн, страстно болел за своих учеников. На фотографии 1910 года Пэн в расцвете сил лучезарно улыбается среди полудюжины женщин-учениц. На фотографии 1920 года он запечатлен в центре группы постреволюционных художников, там он внутренне спокоен, ему легко среди его малого круга, где он и милостив, и уважаем. Следующее поколение продолжало почитать стареющего учителя, хотя его искусство принадлежало к уже забытой эпохе. Пэн рад был делиться с учениками своим творческим опытом, он хорошо понимал их индивидуальность, часто писал их портреты.

В конечном счете Пэну пришлось заплатить жизнью за связь с его напористым, неугомонным, самым знаменитым учеником, но когда Шагал начинал учиться в этой школе, все было спокойно и тихо. Шагал подружился с двумя молодыми живописцами – Михаилом Либаковым и Ильей Мазелем, который впоследствии вспоминал, как они «часто бродили с альбомами по улицам города и рисовали убогие еврейские лачуги, а когда к Пэну поступил Шагал, то мы втроем занимались зарисовками витебских улиц». Мазель, тремя годами моложе Шагала, учился у Пэна с девяти лет, там же учился и Виктор Меклер, соученик Шагала по средней школе[12], который еще там приметил Шагала, а также Осип Цадкин и Лазарь Лисицкий (впоследствии – Эль Лисицкий), тоже на три года моложе Шагала. Лисицкий родился в деревне Починок, ходил в школу в Смоленске, где его дедушка был мастером, и во время летних каникул учился с Шагалом в Витебске. Его история подчеркивает, насколько важен был Пэн –

единственный источник художественного образования для детей в черте оседлости.

Пэн очень любил Витебск, поэтому часто проводил со студентам занятия на пленэре, на улицах и за городом. «Понимаете, я люблю портретность города – бывало, говорил он. – Каждый город должен иметь свой портрет, вот наш Витебск отличается от всех городов своим лицом… Ну, возьмем Марковщину. Марковщина – это чудесное место, где можно глотнуть вдоволь свежего воздуха и так очистить кровь, что назавтра сделаешь веселый пейзаж. Тот воздух, я вам скажу, сам ляжет на ваше полотно». Тридцать лет спустя Шагал писал своему учителю: «Как поживают мои домики, в которых я детство провел и которые мы вместе с вами когда-то писали. Как был бы я счастлив… хоть часок присесть с вами на крылечке писать этюд».

Мотивами натурных работ Пэна были еврейские версии тем, любимых русскими реалистами: сюжеты из деревенской жизни – «Купание коня», «Водокачка около тюрьмы», «Сарай у Витьбы»; полуразрушенные хибары – «Дом, где я родился», пруды, старухи, несущие корзины в пустом поле. Отсюда его ученики получали свое первое ощущение живописности стиля, введение (которое выхолащивалось имитациями Пэна), приближавшее их к повествовательности русского искусства в его лучшие времена – 70-е годы XIX века, – когда передвижники ездили по провинции, приобщая народное сознание к искусству. «Когда приезжала выставка, – вспоминал Илья Мечников, – сонные провинциальные города отвлекались ненадолго от игр в карты, своих сплетен и своей скуки и дышали свежим воздухом свободного искусства. Поднимались обсуждения и споры на темы, о которых горожане никогда прежде не задумывались». Пэн оказывал на жителей захолустного Витебска сходное влияние. К тому времени, когда реализм уже совершенно вышел из моды, Пэн спокойно и упорно продолжал работать в этой стилистике в ранние годы модернизма, абстракции, супрематизма и конструктивизма, к 30-м годам его простые образы стали вновь актуальны, но уже в рамках социалистического реализма.

Шагал отвергал все элементы техники рабского, унылого натурализма Пэна, но при этом впитывал в себя его связь с повествовательным искусством и сосредоточенность на еврейском мире. Картины, которые Шагал повесил над кроватью матери во время первых месяцев учебы у Пэна, изображали «водовозов, маленькие дома, фонари, цепочки людей на холмах». Пэн пользовался журналом *Ost und West*[13], издававшимся сионистской организацией в Берлине, чтобы заинтересовать своих учеников еврейским искусством. Будучи жанровым живописцем,

он разделял устремления еврейских писателей, таких как Бен-Ами, который в 1898 году так описывал свой художественный метод: «Я… старался воспроизводить жизнь нашей народной массы или, правильнее, – те стороны этой жизни, которые мне более знакомы, такими, какими я их знаю, воспроизводить не как посторонний, равнодушный наблюдатель, а как соучастник, сам все испытавший и перестрадавший вместе с другими».

Шагал преобразовал эти слова, приведя их в соответствие со своими современными взглядами, чего Пэн и не мог бы понять, хотя корни первого все равно оставались в еврейском Витебске. С самого начала ученик стал сражаться со своим учителем, начав бунт с введения в живопись фиолетового цвета. Позднее он сделал фантастическое утверждение, будто бы этот дерзкий акт настолько поразил Пэна, что тот отказался брать с Шагала плату. В картине «Старушка с корзиной» (1906–1907), написанной с натуры в студии Пэна, возникают фиолетовый и сиреневый цвета с оттенками серого. Шагал уже отклонился от стереотипной реалистической манеры Пэна, и, чтобы придать портрету жизненность, он подчеркнул необычность и индивидуальность старухи: ее искривленные, искалеченные руки, морщинистое лицо, узорчатое украшение ее шали посредством острых штрихов, теней и тонкого слоя цвета, окутывающего модель. Подобную беспокойную, таинственную атмосферу Шагал уловил и в картине «Старик», и в серо-белой акварели зимней сцены в Витебске «Музыканты» (1907), где неуклюжие «избы», кажется, пульсируют в ритме музыки. Темные, грубо нарисованные, намеренно неловкие фигуры искажены на фоне яркого снега, а музыкант, стоящий в центре, упрямо повернул флейту к себе. Спустя полвека Шагал рассказывал своему зятю, что «они рассматривали это как провокацию, как настойчивый отказ от реализма», столь защищаемого Пэном. Некоторые карандашные рисунки, подобные карикатурам сатирического свойства, – гротескная пара люмпенов с почти звериными мордами в рисунке «Любовь», другая уродливая пара в рисунке «На скамейке» и серия гуашей, изображавших яростных танцоров в картине «Бал», наводящие на мысль о Тулуз-Лотреке, хотя Шагал тогда не мог знать его работ, – слишком выбиваются из настроения провинциального благодушия и ограниченности.

Первобытная энергия Шагала весьма тревожила Пэна, но привлекала очарованного ею Виктора Меклера. «Черные волосы, бледное лицо, он был для меня будто иностранец, чем была и его семья для моей семьи. Если мы встречались на нашем мосту, он никогда не упускал случая остановиться и спросить меня, заливаясь румянцем, какого цвета небо или облака… «Ты не

считаешь, – говорил он мне, – что вон то облако там, над самой рекой, совсем синее? А его отражение в воде превращается в фиолетовое. Ты ведь, как и я, обожаешь фиолетовый. Верно?»

«Не обращая внимания на богатство и праздность, которые окружали его», Виктор, будучи на год старше, сознавал превосходство шагаловского таланта и просил его давать ему уроки. Шагал отказался от оплаты, и они стали близкими друзьями, преданными друг другу и искусству, которое затмевало для них все остальное. Шагал был слишком застенчив и рассеян, чтобы общаться с девушками всерьез. Его первой подруге Анюте было бесполезно, вспоминал он, «ходить со мной на Юрьеву горку, когда я рисовал за городом. Ни тишь ближайшего леса, ни безлюдье долин, ни просторы полей не давали мне силы, чтобы я поборол свою робость». Вместо этого все эмоции Шагала изливались на Меклера. Нельзя сказать, что он был невосприимчив к мужской красоте, включая самого себя. Он продолжал подкрашиваться: «краски лица моей рано развившейся юности были смесью пасхального вина, муки цвета кости и опавших лепестков розы… Как я обожал себя».

> Шагал оценил хрупкость и изнеженное обаяние Виктора, так отличавшегося от грубых, усталых персонажей Покровской улицы.

Но главная привлекательность Меклера состояла в том, что он открыл дверь в культурный мир, сосредоточенный в его поколении, которое искало удовлетворения своих амбиций за пределами Витебска. «Мы знакомимся с русскими людьми через их культуру, – замечал сионист Владимир Жаботинский в 1903 году. – Многие, слишком многие из нас, детей еврейской интеллигенции, безумно, бесстыдно влюблены в русскую культуру и, благодаря этому, в весь русский мир». Отец Меклера Шмерка, бумажный фабрикант и владелец писчебумажного магазина, был купцом первой гильдии, и, следовательно, ему было дозволено беспрепятственно ездить с сыном в Санкт-Петербург и обратно, где Виктор наблюдал за новыми тенденциями задолго до того, как они достигали Витебска. Хотя Шмерка был еврейским общественным деятелем, семья Меклеров была прогрессивной, у них в доме на «большой стороне» города, по соседству с Розенфельдами, говорили по-русски. Меклеры принимали Шагала и ввели его в мир богатых еврейско-русских интеллигентов, их общество стало его кругом на следующие пять лет. Так случилось, что он все больше и больше времени проводил вне дома на даче Авигдора, «где мы бродили по полям и теряли друг друга. Почему я об этом пишу? Потому что только

отношение моих друзей, принадлежащих большому городу, давало им храбрость думать, что я заслуживал больше уважения, чем просто Мошка с Покровской улицы». Ощущение своего более низкого социального происхождения соединялось в Шагале с убеждением в том, что он более серьезный художник, и это усложняло его дружбу с Меклером. В то время как Меклер мог материально многое себе позволить, Шагал все еще сражался за то, чтобы купить тюбик краски. Он огорчался, что сестры сорвали со стен его работы, поскольку их плотный холст годился на то, чтобы использовать картины вместо половых ковриков. Все возрастающее в его семье безразличие к культуре и отсутствие у родственников каких-либо стремлений заставили Шагала стремиться в мир, лежащий за пределами Витебска. В этом его поддерживали два главных для него в то время человека – Пэн и Меклер, они были в его жизни первыми в череде людей, более приверженных светским ценностям. И с помощью Виктора юный, взволнованный Шагал двинулся в широкий мир.

Пэн, выступавший в роли отца, возбудил в Шагале его яркую двойственность: Шагал был одновременно и мятежником, и юношей, сентиментально привязанным к важному свидетелю своей молодости. В 1912 году в письме из Парижа Шагал раздраженно пишет, что его старый учитель оказывал плохое влияние на невинные умы: «А он, жалкий, в провинции засел клопов ловить и учиться не хочет как великие художники… Несчастный учитель, от Бога обделенный… Я сам несчастен настолько, насколько я получил нехорошего в школе Пэна. Именно это полученное мне приходилось с трудом вытравливать». Но к 1921 году, когда Шагал стал более уверен в себе, он пишет Пэну: «Какая бы крайность ни кинула бы нас в области искусства далеко от Вас по направлению, – Ваш образ честного труженика-художника и первого учителя все-таки велик. Я люблю Вас за это». В 1927 году, при окончательном отъезде в Париж, он пишет ностальгически: «Если я чему-либо завидую, если я грущу о чем-либо, – так это о том, что Пэн всегда живет в Витебске… Но всю свою жизнь, как бы ни было разно наше искусство, я помню его дрожащую фигуру. Он живет в моей памяти, как отец. И часто, когда я думаю о пустынных улицах города, он то тут, то там… И я не могу не просить вас: запомните его имя». Искусство Шагала возбуждалось двойственным стимулом: убежать, но помнить…

Пэн был для Шагала альтернативой отцу, Виктору же досталась роль единомышленника в борьбе за свои взгляды на искусство. До женитьбы эти отношения были такими горячими, запутанными, зависимыми, что в конечном счете они стали

невыносимы. Шагал прекратил их, как только несколько упрочил свое положение в обществе, и затем гордо ушел прочь. Но в 1906 году Виктор и эмоционально, и практически был очень важен для него. К началу зимы этого года школа Пэна стала для них обоих «ничем особенным», Витебск подавлял, и Виктор побуждал своего друга предпринять радикальную авантюру – изучать вместе искусство в Санкт-Петербурге. Шагал был робким и боялся поездки, только в присутствии умелого путешественника, практичного Меклера, он смог начать медленно преодолевать свои страхи.

Для въезда в Санкт-Петербург евреям требовалось специальное разрешение, официально им было запрещено там проживать, хотя с середины XIX века их становилось в столице все больше и больше. В 1869 году в городе было почти 6000 евреев, а в 1900-м – более 20 000; тогда они составляли уже 1,6 % от всего населения города. Впрочем, на еврейских купцов первой гильдии запрет на проживание в Санкт-Петербурге не распространялся, и, следовательно, столица была открыта для Шмерки Меклера и его сына. Шмерка добыл удостоверение, где говорилось, что Шагал помогал ему в делах, и это позволило Шагалу въехать в город. Отец Шагала выдал ему двадцать семь рублей – эквивалент месячной платы за дешевую комнату – и предупредил, что больше денег не будет.

> Пэн послал в Санкт-Петербург фотографу Иоффе рекомендацию, чтобы тот взял Шагала работать ретушером.

В последнюю неделю 1906 года, перед тем как покинуть город, Меклер и Шагал вместе сфотографировались – друзья-соперники, исполненные ожиданий, на границе взрослой жизни в новом городе. У Меклера, отпрыска изнеженной семьи, изящные черты лица, но при этом тревожный, эгоцентричный взгляд бегающих узких глаз. Белла, которая знала его до того, как встретилась с Шагалом, вспоминала, что «у него было поразительное, привлекательное, скорее девичье лицо. Но он был как горький шоколад и как его собственная живопись, слегка неприятным». Шагал выглядит более взволнованным предстоящей дорогой. Однако в нем видны внутренняя уверенность и решительность, что оттеняет слабость Меклера. Сильный подбородок, четкий рисунок лба, яркие, настойчивые глаза и независимое выражение лица Шагала наводят на мысль о сокрытых в нем решимости и большой энергии. «Я выбрал живопись, для меня это было так же совершенно необходимо, как еда», – сказал Шагал в конце жизни. На фотографии двух

авантюристов, сделанной в 1906 году, один вызывает мысли об иссякающей энергии привилегированного класса, другой – о непреклонной силе класса нового. В этой фотографии ощущается предчувствие революционной судьбы России. Наступление современного искусства было частью этого будущего. И Шагал в свои девятнадцать лет готов был сыграть свою роль в созидании форм этого искусства.

Глава третья
Запретный город. Санкт-Петербург 1907—1908

После десяти часов путешествия в тесном вагоне третьего класса два первооткрывателя из Витебска доехали до Санкт-Петербурга и присоединились к толпе пассажиров, высыпавших на платформу Витебского вокзала. Витебский, самый старый железнодорожный вокзал города, был построен для поездок императорской семьи в их загородный дворец в Царском Селе. Недавно, в 1904 году, его обновили, и ныне он представлял собою образец стиля модерн – российский эквивалент *art nouveau*. Вокзал, с его беломраморной лестницей, тщательно сделанными металлическими деталями, с витражами и с великолепным рестораном, стал парадным входом в гордую, современную европейскую столицу. На двух провинциальных евреев вокзал произвел обескураживающее впечатление. «Ужас охватил меня, – вспоминал Шагал. – Как мне удастся тут прожить, когда я не гожусь ни для чего, кроме рисования?»

К станции примыкали широкий Загородный проспект и Семеновский плац. Чтобы добраться до центра Санкт-Петербурга, Шагал и Меклер должны были пройти через самую некрасивую часть столицы. Двигаясь на север, они скоро вышли на Сенную площадь, прежде бывшую скотным рынком. «…Духота, толкотня, всюду известка, леса, кирпич, пыль и та особенная летняя вонь, столь известная каждому петербуржцу, не имеющему возможности нанять дачу <…>. Нестерпимая же вонь из распивочных <…> и пьяные, поминутно попадавшиеся, несмотря на буднее время, довершили отвратительный и грустный колорит картины…» – писал Достоевский в «Преступлении и наказании». К 1900-м годам Сенная площадь была переполнена робкими, полными надежд новичками, такими как Шагал. В это десятилетие три четверти из двухмиллионного населения Санкт-Петербурга говорили о себе как о недавно приехавших в город из деревни, «оторванных от пашни и ввергнутых прямо в фабричное горнило», – по замечанию Троцкого. И вот авантюрист Шагал становится таким же анонимным иммигрантом, одним из многих, ищущих работу и жилье.

«Комнат, углов сдавалось великое множество. Объявлений было как сырости», – вспоминал он. В типичной санкт-петербургской квартире жили в среднем по шестеро в комнате. По

официальным исследованиям 1904 года, квартиры эти были с погребами, коридорами, кухнями. Алчные владельцы делили их множеством перегородок ради получения дохода от новых постояльцев. Шагал явился к другу Пэна фотографу Иоффе, который взял его на работу в ателье, в компенсацию за нудную работу по ретушированию морщин и сорочьих лапок оплачивал питание и предоставил жилье, которое пришлось делить с молодым скульптором.

В декабре и январе в Санкт-Петербурге мало дневного света, и в первую неделю Шагал обнаружил себя заключенным внутри помещения, будто какой-то литературный персонаж из книг XIX века. Под черным небом он уходил из дома Иоффе и под черным небом возвращался, он проводил взаперти в темной комнате ателье целый день. За пределами этих стен его ошеломляли необычайность окружения и ощущение истории, которые исходили от каждого здания столицы. Сначала Шагал не мог к этому привыкнуть. «Мне было трудно точно определить, чего я хочу. Я был слишком провинциален, чтобы искренне это принять».

Когда Шагал рисковал выйти на улицу, перед его лицом вставал этот волнующий город, так отличавшийся от Витебска. В нескольких шагах в сторону от Сенной площади, вдоль канала Грибоедова, находилось сердце русской культуры – Мариинский театр, его неоренессансный фасад недавно был переделан. Дальше – консерватория, другое неоклассическое здание *fin de siècle*[14], с блестящей новой статуей Глинки, воздвигнутой в 1906 году. В то время там, у Римского-Корсакова, который написал свою последнюю работу – сатиру на аристократию «Золотой петушок», позже запрещенную царем, – учились молодые композиторы Прокофьев и Стравинский. Пройдя площадь, можно было увидеть бело-голубой Николаевский собор с его пятью блестящими куполами и шпилем на колокольне, который светился на фоне зимнего неба, и желтую колоннаду Юсуповского дворца, возвышающегося над Мойкой. Семейство Юсуповых было одним из богатейших семейств Европы, они были богаче Романовых, которым служили. Князь Феликс Юсупов (родившийся в один год с Шагалом), будущий наследник дома, когда не уезжал в личном вагоне поезда в свои имения, жил в этом дворце, в зверинце которого были собраны попугаи и бульдоги. Дворец обслуживали сотни слуг, привезенных из разных мест Российской империи, которых князь наряжал как рабов и изображал, будто убивает их кинжалом в мозаичной Мавританской комнате. Напротив, на северном берегу Мойки, в доме № 47 на Большой Морской, украшенном лепными

розетками и филигранной работы розовыми цветами по последнему фасону моды *art nouveau*, рос другой избалованный юнец – семилетний Владимир Набоков. Его отец-либерал в конце концов послал своего сына в школу, и, хотя демократически настроенный учитель умолял Владимира приезжать в школу на трамвае, ребенок настоял, чтобы его отвозил один из двух шоферов на новом семейном *Bantley*. «Многие совершеннолетние русские люди, – писал Набоков об этом периоде, – пропустили холодную вуаль медленно падающего снега за светящимися янтарем окнами, и это стало трагическим результатом того факта, что самая рафинированная европейская культура слишком быстро появилась в стране, знаменитой своими несчастьями [и] страданиями своих бесчисленных жителей в избах». В первые вечера, выходя из ателье Иоффе, Шагал бродил по улицам незнакомого города, останавливаясь у светлых окон и заглядывая в них.

Санкт-Петербург в те дни был все еще туманным городом Гоголя и Достоевского, долгий XIX век выставил напоказ богатства бок о бок с тараканьей бедностью, византийской бюрократией и градацией социальных слоев, что можно было наблюдать на каждой улице. Фотопанорамы Карла Буллы 1900-х годов показывают крошечные фигурки людей на фоне торжественной роскоши растреллиевского барочного Зимнего дворца, выкрашенного в красный цвет. Мемуары Юсупова описывают банкеты на две тысячи человек в семейном дворце на Мойке, где салоны уставлены серебряными лебедями работы Фаберже, гостиные увешаны картинами Рембрандта и Ватто. За подобными красотами тянулась мрачная паутина трущоб и фабрик, которые наполняли каналы вонючими отходами своего производства. Санитарное состояние города было ужасным: одна уборная и один умывальник на три квартиры, экскременты выбрасывались на задние дворы и по ночам собирались в деревянные тачки. Путеводители предупреждали путешественников, что нужно брать с собой порошок от мух, быть готовыми к появлению клопов и никогда не пить проточной воды (что и до сих пор верно). Уровень смертности в городе был выше, чем в любой столице Европы.

Такие крайности, если верить писателям, которые мифологизировали город, делали безумие неотъемлемой его частью. Некоторые подающие надежды художники и интеллектуалы, съезжавшиеся в город из провинции в 1900-х годах, сходили там с ума. Художник-символист Миколас Чюрленис, например, который прибыл из Вильнюса в 1908 году, на два года позже Шагала, отчаянно тосковал по дому и утонул

в «этой каше из двух миллионов». В Санкт-Петербурге, писал он, «поселился некий странный, тяжелый дух, большой, с черными крыльями. Это было очень плохо». Чюрленис жил в убогом жилище, писал без мольберта, прикалывая бумагу на стену, и предлагал за одну копейку свои картины случайным посетителям. Вскоре он потерял рассудок, а в 1911 году умер.

> Воплотившаяся в «Преступлении и наказании», идея Достоевского, что в Санкт-Петербурге существует нечто, создающее психологическую нестабильность, была почти так же стара, как сам город.

Достоевский назвал столицу «городом полусумасшедших», где «низкие потолки и тесные комнаты душу и ум теснят». Повести Гоголя «Невский проспект» и «Записки сумасшедшего» создают портрет нереального города, где ничто не существует таким, каким оно кажется. А его повесть «Шинель» о несчастном чиновнике, чей призрак бродит по улицам, срывая шинели с прохожих, – это горькая сатира на автократическую, холодную столицу царей и чиновников, которая не дает людям ни тепла, ни защиты. Особняком стоит одержимый страстью герой пушкинской «Пиковой дамы», который лишается рассудка из-за тайны карт. Все эти призрачные персонажи появляются на петербургских улицах и в переулках, где Шагал в 1907 году нашел свое первое пристанище. После смерти Достоевского прошла всего лишь четверть века, и еще были живы люди, которые помнили похороны Пушкина в 1837 году.

То, что Санкт-Петербург так интенсивно встраивался в пейзаж, порожденный сознанием писателей, делало город – для Шагала, Меклера и орд других юных провинциалов, хлынувших в него из черты оседлости в десять предреволюционных лет, – средоточием культуры. «Люблю тебя, Петра творенье, / Люблю твой строгий, стройный вид, / Невы державное теченье, / Береговой ее гранит, / Твоих оград узор чугунный, / Твоих задумчивых очей / Прозрачный сумрак, блеск безлунный…» – писал Пушкин о решетках открытой всем ветрам площади, летящих стрелой бульварах и длинных, широких каналах. Само существование Санкт-Петербурга, построенного рабским трудом на болотистом острове, где широкая Нева впадает в Балтийское море, являет собой победу имперской силы над природой и обычным человеком, поскольку город стоит на костях рабочих, принесенных в жертву чистой, суровой красоте. Достоевский называл Санкт-Петербург «самым отвлеченным и умышленным городом на всем земном шаре». С 1703 года, когда Петр Великий «в Европу прорубил окно» и отказался возвращаться в Москву, все

иностранцы восхищались фасадами зданий, казавшихся почти нереальными, когда они отражались в реках и каналах при постоянно меняющемся северном освещении.

К 1900-м годам для каждого, родившегося в Российской империи и погрузившегося в литературу Пушкина, Гоголя и Достоевского, все крайности красоты и декаданса, страданий и безумия русского искусства были собраны именно здесь, в Санкт-Петербурге. Литература и живопись России в тот цветущий период культуры, который ныне называется Серебряный век, были объяты символизмом и *art nouveau.* В пышных, мелодичных стихах своей жуткой поэмы «Город» о черном, иссушающем мире поэт-символист Александр Блок исследует Санкт-Петербург, представляет его как иллюзорную метрополию. Вокруг Блока и архаичного поэта Вячеслава Иванова собрались поэты и художники русского Серебряного века, они подводили итог своему настроению опустошенности, перемежавшейся мерцающей надеждой. В 1909 году Блок писал матери:

«Более чем когда-нибудь я вижу, что ничего из жизни современной я до смерти не приму и ничему не покорюсь. Ее позорный строй внушает мне только отвращение. Переделать уже ничего нельзя – не переделает никакая революция… Люблю я только искусство, детей и смерть. Россия для меня – все та же – лирическая величина. На самом деле – ее нет, не было и не будет… Я давно уже читаю «Войну и мир» и перечитал почти всю прозу Пушкина. Это существует».

Художники Серебряного века образовали группу «Мир искусства». Она была основана в Санкт-Петербурге в 1898 году Сергеем Дягилевым и театральными художниками Александром Бенуа и Леоном Бакстом. Как и мастера, работающие в стиле *fin de siècle* далеко на Западе – Густав Климт в Вене, Альфонс Муха в Праге, Обри Бердслей в Лондоне, – художники «Мира искусства» создали культ увядающей красоты как протест против буржуазного утилитаризма и механизации. Пытаясь сбежать от окружавшего их безобразия, художники «Мира искусства» обращали свой взгляд в прошлое – на рококо и классику, на волшебные сказки, кукольные представления и карнавалы. Бенуа, лидер и теоретик группы, понимал, что их работа представляла «слабое, духовно измученное, истеричное время» конца века, их искусство было легким, отдающим предпочтение воздушным эффектам акварели и гуаши и декоративности театральной сценографии, а не основательности станковой живописи. Художники, составлявшие ядро «Мира искусства», понимали, что они проводят эксперимент. Когда Дягилев в 1905 году организовал большую выставку русских портретов в Таврическом

дворце, на банкете он представил ее перед царем речью, в которой предсказывал, что «новая и неизвестная культура будет создана нами, но она же и смоет нас со сцены». Шагал и Меклер как раз начинали знакомиться с наследием прошлого и с современными художественными течениями города. Молодые интеллектуалы не могли не испытывать ослепляющего ощущения от того, что они как вихрь ворвались в Санкт-Петербург, где встретились прошлое и будущее, где мир несся, как безудержная тройка Гоголя, к неизвестному месту назначения.

Евреи, хотя для них город был запретным, мечтали о том, чтобы быть его частью. Строгое отношение к выдаче разрешений на жительство ограничивало передвижение евреев внутри Российской империи чертой оседлости. Предполагалось, что они будут жить за пределами и Санкт-Петербурга, и Москвы, но эти правила настолько часто нарушались, что уже воспринимались как шутка. Более половины санкт-петербургских дантистов были евреями, значительный процент евреев составляли доктора и адвокаты, в музыке, искусстве и театре тоже ощущалось активное присутствие евреев. Бакст, еврей из черты оседлости, был там главным персонажем, как и Левитан с его импрессионистскими пейзажами. Квоты лимитировали количество евреев в университетах и академиях, но царский министр финансов В. Н. Коковцев в 1906 году печалился о том, что евреи так умны и что нет закона, который мог бы их запретить. Победоносцев писал в 1879 году, что «они подкапываются подо все, но их поддерживает дух века». Он имел в виду, что еврейское присутствие в общественной жизни России в конце XIX столетия увеличивалось вместе с ростом капитализма и важной ролью евреев в банках, в торговом флоте, в горно-добывающем деле и в строительстве большинства железных дорог. В Санкт-Петербурге жила группа известных богатых евреев, а под ними – слой успешных провинциальных купцов, таких как Шмерка Меклер и его сын, въезжавших в город свободно и занимавшихся там бизнесом, в то время как масса нелегальных иммигрантов из местечек существовала в бедности и страхе. Пэн был типичным представителем этой группы. В конечном счете он был принят в Академию художеств и закончил там обучение, но сумел получить паспорт для постоянного проживания в российской столице только через семнадцать лет, в 1896 году.

Таковы были барьеры, с которыми столкнулся бедный, без связей, робкий и законопослушный Шагал, приехавший в 1907 году в Санкт-Петербург. Оказавшись в городе вскоре после поражения революции 1905 года, ужасов Кровавого воскресенья и года волнений и забастовок, Шагал очень настороженно

относился к малейшим проявлениям репрессий, цензуры и предубеждений. По сравнению с медленным, неизменным течением жизни в Витебске (ее ритмы диктовались еврейским ритуальным календарем, десятками синагог, вывесками на магазинах на идише, тысячами евреев в традиционной одежде на улицах) жизнь в Санкт-Петербурге для Шагала была тяжелой, пульсирующей возможностями, угрозами и противоречиями.

> Ему была чужда не только европейская формальность архитектуры города, но и пышность, которую являло православное христианство.

Церковь Спаса-на-Крови, спроектированная в стиле, возрождавшем русскую старину, с ее пятью куполами, покрытыми ювелирной эмалью, с ее наружными украшениями из тысячи квадратных ярдов мозаичных панелей, была закончена в год приезда Шагала. Церковь была построена в память об убийстве царя Александра II в 1881 году. Известно, что на колокольне изображены 144 герба, представляющие все области империи, которые должны были олицетворять печаль, разделяемую всей Россией по их погибшему государю, и символизировать объединение нации в ее верности Церкви и императору. Чем это было для Шагала? Понимая, что Санкт-Петербург был совершенно необходим для его развития как художника, тем не менее он не испытывал к городу теплых чувств. «В моей жизни в Петербурге у меня не было [ни] разрешения жить там, <…> ни малюсенького укромного уголка для жизни, ни кровати, ни денег, – писал он. – Часто я завистливо смотрел на керосиновую лампу, горящую на столе. Смотри, как уютно она горит, думал я. Она питается своим керосином, а я?.. Я с трудом могу сидеть на стуле, на краешке стула. Да и стул мне не принадлежит… С другой стороны, на улицах полиция на страже у полицейского участка, привратник у дверей, «паспортисты» и комиссариат…».

В такой нервозной атмосфере Шагал становился еще более напряженным, чем когда либо, а скульптор, его сосед по комнате, «рычал, как дикий зверь, и яростно бросался на свою глину, чтобы предохранить ее от высыхания. <…>

Да мое ли это дело?

Но я, как никак, живой человек. Я не могу просыпаться каждый раз, когда он засопит.

Однажды я швырнул ему в голову лампу: «Убирайся вон, – сказал я ему… – Я хочу жить один!»

Шагал отказался от работы у Иоффе и, тощий, робкий, таскался по улицам. Сбережения его кончались, и были дни, когда он почти падал в обморок от истощения и голода: «Я не мог

даже позволить себе купить одну зразу за десять копеек». Художник переехал в другой квартал и поселился в комнате, где ему пришлось спать на одной кровати с рабочим: «Он был просто ангел, он даже прижимался к стенке, чтобы дать мне больше места». Вскоре Шагал снова переехал, теперь на Пантелеймоновскую, невдалеке от Летнего сада. Там комната была разделена занавеской, его сожителем стал храпящий наборщик, который по вечерам играл в саду на аккордеоне, затем пьяным возвращался домой. Однажды он «наевшись сырой капусты, <…> стал домогаться жены. Она отпихнула его и, спасаясь от него, выбежала на мою половину комнаты, а потом, одетая лишь в ночную рубаху, вылетела в коридор. Муж с ножом в руках погнался за ней… тогда я понял, что в России не имеют права на жизнь не только евреи, но и множество русских, сгрудившихся в кучу, как вши в волосах».

У Шагала не было диплома об окончании школы последней ступени, что было условием поступления в Академию художеств, поэтому он решился сдавать экзамены в училище барона Штиглица, не столь требовательного к подаче заявления. Учеба там также гарантировала получение разрешения на проживание в столице. «Но испытание, состоящее в копировании бесконечных гипсовых орнаментов, напоминавших мне лепнину в больших магазинах, тревожило меня. Я решил, что эти орнаменты для того и придуманы, чтобы запугать трудной задачей еврейских молодых людей и таким образом не допустить, чтобы они получили необходимое разрешение. Увы! Мои предположения оказались правильными. Я провалил экзамен».

Вместо училища Штиглица Шагал поступил в менее престижную Школу Общества поощрения художеств, расположенную в элегантном здании на Мойке, где он чувствовал себя совершенно неуместным среди множества столичных русских, которые, думал он, относятся к нему как к еврейской диковинке. Классные комнаты были холодными, и «к запаху сырости добавлялись запахи глины, краски, кислой капусты и стоялой воды в Мойке, много запахов, реальных или воображаемых». Директор Николай Рерих был эрудированным, доброжелательным живописцем, археологом, из элитарной санкт-петербургской семьи, который считал необходимым громко вслух читать ученикам свои высокопарные тексты. Хотя его собственная живопись в основе своей находилась под влиянием *art nouveau* и он был тесно связан с Дягилевым и Бенуа, Рерих мечтал преобразовать примитивные идиомы таитянских картин Гогена, только что увиденных им в Париже, в искусство, которое отражало бы далекое русское прошлое. Стало быть, он

предвосхитил, сначала теоретически, неопримитивизм русского авангарда. Возможно, именно благодаря влиянию Рериха Шагал в свой первый год в Санкт-Петербурге впервые услышал о Гогене и увлекся примитивизмом, оживившим его собственное искусство. Во всем остальном Рерих не имел особого влияния на Шагала. Школа следовала старомодным правилам: рисование натюрмортов, затем рисунок гипсовой фигуры, потом, наконец, живая модель – такое образование вело, по большей части, к должности второразрядного учителя. Шагалу вскоре стало скучно, он был недоволен обучением. Хотя школа вовсе не была такой уж плохой, к примеру, там преподавал художник-график Добужинский, и это привлекало студентов из всех слоев общества. Друг Шагала из мастерской Пэна Илья Мазель тоже поступил в эту школу в 1907 году. Шагал был самым талантливым студентом, но он чувствовал, что школа эта – невысокого уровня, потому разочаровался в ней и презирал русских учеников.

Шагал много времени проводил в одиночестве или с Меклером. Теперь, после легкого флирта с витебскими еврейскими девушками, он испытывал сексуальную неудовлетворенность, ему недоставало уверенности, чтобы начать дружить с более свободными девушками в школе, и он все еще оставался не в меру щепетильным, трусливым и романтичным, чтобы извлечь пользу из существования в Санкт-Петербурге множества проституток. Школа и все, что ассоциировалось с ней, ощущались Шагалом как мертвый груз:

«Что я там делал? Не знаю, что и сказать. Множество гипсовых голов римских и греческих граждан смотрели на меня изо всех углов, и я, бедный провинциал, должен был тщательно ознакомиться с ноздрями Александра Великого или еще какого-нибудь гипсового идола. Иногда я подходил к одному из них и щелкал его по носу. И от дальней стены комнаты я подолгу глазел на запыленные груди Венеры!»

Что он писал? От того времени ничего не сохранилось. Запуганный в школе, физически стесненный дома, сражавшийся за то, чтобы выжить, одержимый благоговейным страхом перед своим внушительным окружением, в то первое полугодие в столице Шагал сделал мало настоящих работ. «В те перерывы, рядом с соседями, рабочими и торговцами-разносчиками, мне ничего не оставалось делать, кроме как растянуться на краю своей кровати и думать о себе. Что еще? И мечты, которые переполняли меня: спальня, квадратная и пустая. В одном углу одна кровать, и на ней – я».

Но с впечатлениями, формировавшими его воображение,

дело обстояло совсем иначе. «Возможно ли, что никто нигде не подаст мне чашки чаю? – писал он в то время. – Возможно ли, что я никогда не найду куска хлеба на лавке или на столе? Часто случается, что люди оставляют хлеб, завернутый в бумагу. Существенная вещь – искусство, живопись, живопись отличная от той, что делают другие. Но какова она?» С ответом на этот вопрос должен был безотлагательно помочь Санкт-Петербург. Именно поиски ответа и держали Шагала там, несмотря на все трудности, поскольку он знал, что дома, в черте оседлости, не нашел бы его. Санкт-Петербург в 1906–1907 годах не был Парижем, где Пикассо тогда писал своих «Авиньонских девиц», но все-таки Шагал впервые оказался в европейской столице, в которой были и современность, и русское художественное наследие.

Как каждый студент, изучающий в Санкт-Петербурге искусство, Шагал бегал в Эрмитаж смотреть работы, над которыми, глядя на репродукции, корпел у Пэна, и в Русский музей Александра III в Михайловском дворце, куда он постоянно возвращался смотреть иконы Андрея Рублева – единственное в русском искусстве, что очаровало Матисса во время его визита в Россию в 1911 году. «Мое сердце было спокойно к иконам», – писал Шагал. Важным открытием в Эрмитаже была не имеющая себе равных коллекция картин Рембрандта, интерпретирующих множество библейских сюжетов. Главными среди них были «Портрет старого еврея» и «Портрет старика в красном», о которых Шагал задумался почти на десять лет раньше, чем стал писать своего «Старого еврея». Бархат и золоченые стены галерей Эрмитажа тогда не были, как сегодня, заполнены жужжащими туристами, напротив, это было место неторопливых размышлений, спокойного и тихого изучения Античности. Шагал любил изобилие выставки сокровищ – три ряда картин, по большей части европейской работы до XIX века, расположенных рядом друг с другом, взбирающихся вверх до лепнины, – и людей, сидящих часами в креслах, иногда с биноклями, и изучающих эти картины.

> Но искусство будущего формировалось не в галереях, и первый порыв этого искусства Шагал ощутил в театре.

Так случилось, что первым спектаклем, который он увидел в Санкт-Петербурге, была версия «Балаганчика» Александра Блока в постановке Мейерхольда в театре В. Ф. Комиссаржевской. Мейерхольд анонсировал это представление как начало русского театрального символизма, как прощание с романтизмом XIX столетия и как объявление о своем эксперименте. Сам он

предстал в виде стилизованного Пьеро, лежащего на сцене в белом костюме с красными пуговицами, вокруг него, за ширмами, прятались другие персонажи. Гротескные, экспрессионистские эффекты, придуманные Мейерхольдом, отличались радикальностью. Это представление и еще одна постановка, показанная им той зимой – «Жизнь человека» Андреева, – произвели огромное впечатление на девятнадцатилетнего Шагала. В 1908 году он цитировал кукольные образы Мейерхольда в своей картине «Деревенская ярмарка», которая напоминает театральную сцену. Интерес к арлекинам и клоунам, начавшийся с пьесы Блока, не оставлял художника в течение всей его жизни.

В работах Мейерхольда Шагалу открылась эстетика примитивизма, которая резко отличалась от того, что предлагал Пэн. Это направление соединилось в сознании художника с открытием Гогена, хотя в то время Шагал видел его работы только в репродукции, черно-белыми. Поэты Серебряного века разделяли с Гогеном осознание того, что перемены XX столетия требовали новых взглядов. Шагал, которому очень нравился Блок, написал новые стихи о жизни в угнетении и мечтал послать их знаменитому поэту. Это существенная деталь, ибо на каждой стадии карьеры Шагал ассоциировал себя с современными писателями скорее, чем с художниками, уходя в литературный эксперимент в попытке найти свой путь с помощью средств модернизма и используя театр как основную декорацию. Санкт-Петербург учил его думать масштабно, видеть город как сцену.

Впрочем, в начале 1907 года в голове у Шагала вертелись только едва оформленные идеи и образы, в которых он был лишь наполовину уверен. У него была «зыбкая» натура, он был не в состоянии присоединиться к чему-нибудь определенному в искусстве. «Я полагаю, меня в те дни можно было называть реалистом-импрессионистом», – вспоминал он в 60-х годах. В 1907 году Репин, Левитан и портретист-импрессионист Серов все еще были живы, передвижники продолжали выставляться. Россия на несколько десятилетий отставала от Западной Европы: французские импрессионистские картины, написанные до 90-х годов XIX века, еще не появились в стране. Первая картина Гогена ввезена только в 1906 году – коллекционер Сергей Щукин приобрел «Жену короля» и спрятал ее за занавесом в своем особняке, поскольку она слишком шокировала большинство гостей. «Я собираюсь кое-что вам показать, – сказал он художнику Леониду Пастернаку, когда отодвинул занавес, добавив, как обычно заикаясь: – Посмотрите, что один глупец написал, а другой глупец купил!» Казимир Малевич и Михаил Ларионов,

вскоре ставшие главными светилами московского авангарда, в 1906–1907 годах все еще писали в произвольной манере, в которой соединялись импрессионизм, *art nouveau* и символизм. Шагал, как и другие русские модернисты, искал новое через неудовлетворяющие его эксперименты со старым. Имея за плечами уроки Пэна, он интуитивно отвергал их как непригодные для достижения своих целей. В упадочной эстетике «Мира искусства» ему сразу увиделось, что «Бакст и его друзья остались полностью верны весьма аристократической и рафинированной, даже в чем-то декадентской концепции искусства, тогда как Левитан и даже Репин защищали своего рода популистское искусство, что заключало в себе нечто социалистическое, подразумевающее возвращение к земле и к жизни русского народа. Я чувствовал, что меня привлекает популистский импрессионизм». Шагала тянуло к меланхоличному, яростному, мозаичному стилю величайшего русского символиста Михаила Врубеля. Самая известная работа Врубеля – «Демон поверженный», которую художник сенсационно переписал, искривив губы дьявола в экстазе боли и увеличив его зловещие глаза, – была впервые выставлена в 1902 году. Врубель возвращался к ней снова и снова до тех пор, пока у него не случился нервный срыв. Все 1900-е годы картина гипнотизировала людей поколения Шагала; ее зловещая атмосфера и осколочные фрагменты красочных пятен, казалось, возвещали грядущие катаклизмы в модернизме и разрушение имперского порядка.

Пытаясь вобрать в себя все эти влияния, в первый год жизни в Санкт-Петербурге Шагал напряженно работал, не зная наверняка, в каком направлении ему двигаться. Однако к апрелю 1907 года он так преуспел в школе, что его стали хвалить и вознаградили стипендией в шесть рублей в месяц, с сентября эта сумма должна была быть увеличена до десяти рублей.

> Для нелегального иммигранта без копейки в кармане это было настоящее богатство, теперь он мог себе позволить обедать, что и делал почти каждый день в забегаловке на Жуковской улице.

Беспечный, нетерпеливый, все еще с нервным выражением лица, в сентябре 1907 года Шагал сфотографировался в школьной форме с накидкой и в фуражке. Эта одежда выглядит на нем так, словно он нарядился, не будучи уверенным в том, как играть эту роль. Но уроки были скучны, как и всегда, – студенты проводили годы в одном и том же классе, довольствуясь незначительными успехами. Учителю рисования Григорию Бобровскому, ученику

Репина, который враждебно относился к Шагалу, его наброски представлялись бессмысленной мазней. К тому же школа не делала ничего, чтобы помочь ему с видом на жительство. Когда он вернулся в Санкт-Петербург после поездки домой в Витебск летом 1907 года, срок его временного разрешения на въезд в город истек и он провел целую ночь в полицейском участке за то, что въехал в город, не имея необходимых бумаг. Шагал был слишком наивен, чтобы иметь представление о существующей системе взяток младшим полицейским чиновникам.

Затем его отправили в тюрьму, которая романтически настроенному Шагалу показалась праздником после шумного хаоса санкт-петербургской коммунальной квартиры, поскольку «здесь, наконец, [он мог] жить с полным правом». По его мнению, больше всего времени в тюрьме он провел в туалете, читая надписи на стенах, или за длинным кухонным столом, склонившись над миской баланды. Электричество выключалось в девять часов вечера, и после обычной суеты он мог наконец заснуть и видеть сны.

Шагал вспоминал, что видел сон-фантазию, где он с несколькими братьями находится у моря, там же и живописец Врубель, который заперт в клетку. Потом Врубеля выпускают, и он уплывает прочь, его золотые ноги взрезают волны, как ножницы, он исчезает из виду, только рука поднимается из воды. Дети воют, и отец с хлыстом в руке, похожий на орангутана, низким басом говорит Шагалу: «Он утонул, наш сын Врубель. У нас остался только один художник – это ты, сынок».

В 1907 году блистательный, неуравновешенный Врубель был заключен в психиатрическую больницу доктора Усольцева в Москве, где и пробыл до самой смерти в 1910 году. Если сон, о котором рассказывал Шагал, приснился ему на самом деле, то это наводит на мысль о том, что молодого человека очень занимали мысли об измученном гении, о сопереживании страданиям запертого в клетку пятидесятилетнего мастера-символиста и что дерзость, которая скрывалась под видимой робостью еще не определившегося двадцатилетнего студента-художника, давала ему смелости наследовать знаменитому предвестнику современной русской живописи. Шагал, разумеется, мог сочинить этот сон, когда в 1922 году писал мемуары. Его постигло разочарование, и он был готов бежать из коммунистической Москвы. Обезьяна в этом сне является пародией на Россию, варварскую родину. А то, что Шагал равнял себя с уже умершим Врубелем – мостом между XIX веком и авангардом, – было попыткой позиционировать себя в советском искусстве. Вместе с тем желание связать себя с Врубелем показывает преданность

Шагала русскому символизму и его желание все осмыслить. В этом в 1900-х годах отражались его собственные переживания и незащищенность.

Когда Шагал вышел из тюрьмы, ему пришла в голову мысль научиться рисовать вывески, поскольку ремесленники легко получали вид на жительство. Но он не выдержал экзамена, потому что недостаточно ловко писал русские буквы. Так он, провинциальный еврей, и остался стоять у ворот русской культуры, дожидаясь разрешения жить в столице.

Чувствуя, что положение его критическое, Шагал заставил себя обратиться к скульптору по имени Илья Гинцбург, еврею из Вильны, который учился у Антокольского, был другом Пэна и близким знакомым Толстого, Репина, Горького. Вероятно, Пэн упоминал о нем летом в Витебске. И вот зимой 1907 года Шагал робко отправился в Академию художеств, где находилась студия Гинцбурга, уставленная слепками Антокольского и бюстами современных знаменитостей собственной работы скульптора. Студия показалась Шагалу центром артистической элиты, миром, бесконечно далеким от его положения – положения нелегала, безденежного эмигранта.

У Гинцбурга было обыкновение представлять заслуживающих того еврейских мальчиков, давая им письмо к невероятно богатому банкиру и филантропу барону Давиду Гинцбургу (его знатный титул был немецким[15], но признавался и в России), одному из немногих евреев империи, который мог претендовать на аудиенцию у царя. Родившийся на Украине, Давид Гинцбург был главой санкт-петербургского еврейского общества и покровителем еврейского искусства. Его страстью были древние восточные книги, он был плодовитым ученым и коллекционером. Гинцбург был членом Императорского Русского археологического общества и парижского *Société Asiatique*, посещал и то и другое, путешествуя между двумя странами с чемоданом, в котором всегда лежали одни и те же книги: еврейская Библия, франко-арабский словарь и том Л. Н. Толстого. Он издал альбом «Древнееврейский орнамент» с образцами орнаментов, извлеченных из африканских, сирийских и йеменских рукописей. Собственная коллекция книг Гинцбурга в количестве 52 000 томов, включавшая древние манускрипты на идише, хранилась в его санкт-петербургском особняке в заказанных в Париже специальных дубовых шкафах со стеклянными дверцами и являлась одной из самых больших библиотек Европы. Именно здесь Шагал впервые и встретился с бароном в 1908 году.

В свои пятьдесят лет Гинцбург мечтал найти будущего Антокольского в каждом мальчике, который приходил к нему с

просьбой, но к Шагалу отнесся с особой симпатией. Он предложил ему обычную скромную субсидию – десять рублей в месяц; этого было достаточно для сносного существования в городе. Чюрленис, составляя свой бюджет в 1908–1909 годах, считал, что на пять рублей он должен прокормиться десять дней. Гинцбург ввел Шагала в круг своих богатых ассимилировавшихся русскоговорящих друзей. В 1908 году Гинцбург и Максим Винавер, лидер либеральной кадетской (конституционно-демократической) партии и член Думы, основали в Санкт-Петербурге Еврейское историко-этнографическое общество. Шагал, одаренный пришелец из местечка, олицетворял их надежды на будущее евреев в Российской империи. Их круг также включал родственника Винавера Леопольда Сева, адвоката Григория Гольдберга, критика Максимилиана Сыркина и писателя Соломона Познера. Все они увидели в Шагале нечто многообещающее и решили, что он достоин поощрения.

Гольдберг, как юрист, имел право держать слугу-еврея и разрешил проблему Шагала с видом на жительство, пригласив художника жить в своем доме, где он якобы служил лакеем. Несколько месяцев Шагал жил в каморке под лестницей, но питался вместе с семьей хозяина. Весной 1908 года он сопровождал Гольдбергов в качестве их гостя на Финский залив, в Нарву, где у тестя Гольдберга, владельца лесопильного завода Наума Гермонта, было поместье в роще на берегу. Вот тогда Шагал впервые ощутил признаки увядания русской *belle époque*[16]. Два его ранних эскиза в контрастных цветах – «Кабинет Гольдберга» и «Гостиная Гольдберга» – с документальной точностью и чувством эмоциональной отстраненности новичка, в благоговейном страхе взирающего на великолепие, показывают обстановку в доме на Надеждинской, с мебелью – подделкой под стиль Директории – с узорчатыми коврами, с картинами и скульптурами в стиле *art nouveau* на пьедесталах.

По возвращении Шагала из Нарвы Винавер предложил ему жить в редакции издательства еврейского журнала «Восход», в котором работал. «Восход» прекратил свое существование в 1906 году, но снова стал выходить в свет в 1910-м, его сотрудники продолжали собираться в редакции. Квартира была теперь и редакцией, и студией-спальней Шагала: он спал на диване, работал в окружении стопок непроданных экземпляров журнала, за которыми прятался, когда коллеги и друзья Винавера проходили через комнату. Первой картиной, которую Шагал написал в этом месте, была копия работы Левитана, висевшей на стене. Она нравилась ему из-за лунного света, казалось, будто позади холста мерцают свечи. Шагал копировал картину,

взбираясь на стул, поскольку не осмеливался снять ее со стены. Постепенно большая квартира в доме № 25 на Захарьевской улице перестала пугать его и начала казаться домом. Скоро редакция наполнилась холстами и набросками и теперь выглядела как студия, а редакторские разговоры стали лишь фоном для работы художника. Винавер жил поблизости и неизменно и великодушно продолжал поддерживать молодого человека.

Позже Шагал вспоминал, что, бывая в гостиных людей, изменивших его будущее, так нервничал, что ему казалось, будто он только что вышел из ванны: он краснел, у него горело лицо. Фотография 1908 года изображает все еще неловкого провинциального еврея, неуверенного юнца в плохо сшитом двубортном пиджаке; он напряжен, руки спрятаны за спиной, волосы приглажены, и никакого богемного шарма, который вскоре он начнет культивировать. Когда Роза Георгиевна Винавер пригласила Шагала на пасхальный обед, она «выглядела так, будто выступила из фрески Веронезе… Блеск и запах зажженных свечей смешивались с темно-охристым цветом лица Винавера, отблески разбегались по комнате… Я не смел показать ему свои картины из-за страха, что они ему не понравятся». Странно, сначала он вполне непринужденно вел себя с самим бароном. Ранние письма Шагала, написанные Гинцбургу в 1908 году, проникнуты идеей выживания. Он говорил барону, что был «маленьким, ужасно мизерным человечком», «вечно сомневающимся» по своей натуре, с «болезненным сердцем», мучающимся «личными неудовлетворениями» и «печальными раздумьями», заикой, которому затруднительно «что-нибудь говорить», который часто приходит в отчаяние, думая о своем будущем. Жалостливое «Ах, скажите, барон, дорогой, неужели все кончено?!» откликается эхом во всей его корреспонденции, что выдает в нем уязвимого, полного сомнений человека.

«Главное еще, – обращается Шагал к Гинцбургу, – что, имея много маленьких рисунков, эскизов, хочется сделать побольше вещи, и нет ни пастели, ни акварели, ни масляных красок, ни холста…» Материалы были дорогими. В Шагале росло ощущение психологической подавленности, невозможности чувствовать себя в Санкт-Петербурге достаточно свободным для работы. Этот жестокий город брал пошлину со сражающихся провинциалов, которые пытались найти там свою дорогу. Многие одаренные молодые люди оказались среди побежденных, как Чюрленис, большинство же тех, кто свалился у обочины, были слишком неяркими, чтобы остаться в памяти. Те юноши из лучших семей, Меклер например, которые регулярно курсировали между

столицей и домом, были в работе дилетантами и на самом деле никогда не боролись за жизнь в столице. Те, кто настойчиво посвятил себя своему делу, как Пэн, проводили десятки лет в попытках добиться признания.

> Шагала, несмотря на поддержку Гинцбурга, Гольдберга и Винавера, в 1908 году кидало из кризиса в кризис по причине его двойственного положения в этом городе.

Сохранилось лишь немного работ, которые могли свидетельствовать о том, что делал Шагал в тот период. Вскоре после переселения в редакцию «Восхода» ему «удалось преодолеть [свою] естественную робость» и, взяв пятьдесят картин и набросков, он пошел к Анненкову, окантовщику, мимо чьего магазина на Захарьевской он ежедневно проходил, и «спросил его, может ли он что-нибудь из этого продать». Шагал уже продал Анненкову за десять рублей импрессионистскую картину с лунным светом, которую копировал у Винавера, и был удивлен, когда через несколько дней увидел ее в витрине с надписью «на продажу» и с подписью «Левитан». С собственными работами Шагала Анненков вел себя еще более нагло.

«Он сказал мне, чтобы я оставил ему мои работы и вернулся через несколько дней, чтобы дать ему время подумать. Когда я вернулся через неделю, то все было как в сцене из романа Кафки. [Анненков] вел себя так, будто я никогда не оставлял ему никаких картин. Что же до меня, то я, конечно, не брал у него расписки. Я даже помню, как он спросил меня: «Кто вы такой?» <…> Я не мог повести его в суд, поскольку жил в российской столице нелегально».

Статус Шагала был таков, что даже его друзья, обладавшие хорошими связями, не могли помочь ему в деле с окантовщиком, который, скорее всего, не много заработал на ворованном: ни одна из картин Шагала того времени не увидела свет. А быть может, Шагал сочинил эту историю, чтобы как-то объяснить то, что за прошедший год он не продвинулся вперед?

Вскоре после переезда к Винаверу назрел новый кризис. В июне из Орши прибыли документы Шагала, и, поскольку 7 июля ему исполнялся двадцать один год, его должны были на три года призвать в царскую армию – в армию той империи, в которой он был гражданином второго сорта. Его могли спасти только хорошие связи. Барон Гинцбург и юристы Винавер и Гольдберг написали царю петицию с просьбой отсрочки для Шагала. Сам Шагал тем временем написал цветистое, эмоциональное письмо Рериху, директору Школы Общества поощрения художеств, в

котором просил поддержать его:

«Вы, возможно, знаете меня? Я ученик, стипендиат вашей Школы, измучен неразрешимой ситуацией, которая заставляет меня оставаться в душном Питере, когда солнце манит меня – зовет меня к чистой природе, рисовать!.. Я так люблю искусство, я упустил столько времени и понимаю, что за три года на военной службе потеряю еще больше. Отсрочка моей военной службы чрезвычайно существенна, поскольку пока еще я не нашел крепких основ и не получил серьезной подготовки в школе».

Письмо, хотя и достаточно формальное, писалось в тот момент, когда досада Шагала достигла разрушительной силы. В своем письме в Управление по делам воинской повинности Рерих подтвердил то, что его ученик – стипендиат, который блестяще зарекомендовал себя и нуждается в отсрочке по крайней мере до 1910 года, пока не завершит своего художественного образования. Но это не устраивало Шагала. Он сказал Рериху, что он «с истерзанным сердцем… разбит течением [своей] судьбы», что испытывал недовольство, горечь, неопределенность в том, куда он движется.

«Удушающий, гранитный Питер» становился невыносимым, в воздухе витало предчувствие смерти аристократического и художественного общества. Летом 1908 года в Санкт-Петербурге от холеры умерло 30 000 человек. В июле разгорелся судебный скандал в связи со смертью на дуэли князя Николая Юсупова: двадцатипятилетний князь обдуманно, опасно ухаживал, преследуя замужнюю женщину, пытался сопротивляться ее мужу и превратил свою смерть в эффектное самоубийство. В этот же год пришли новости из Парижа, где застрелился младший брат богатого московского коллекционера искусства из купеческой семьи Сергея Щукина, а за три года до этого покончил с собой сын коллекционера. В 1909 году Арсений, младший брат коллекционера Морозова, случайно взял в руки пистолет, спросил: «А что, если я себя?» – и выбил себе мозги. «Я хорошо помню, как в 1910 году мы ждали конца мира: ожидалось, что хвост кометы Галлея коснется Земли и тут же наполнит всю атмосферу смертельным газом, – вспоминал Алексей Толстой. – Все русское искусство сверху донизу жило в тупом предчувствии гибели и было одним-единственным криком о смертной тоске». Шагал плачется Гинцбургу, что он – человек с «нерадостной душой». Он поглощен общественным скандалом 1907–1908 годов, нигилистски-символистским романом Федора Сологуба «Мелкий бес». Его умом завладевают и герой, провинциальный школьный учитель, крушение надежд которого ведет к безумным мыслям о том, что его преследует мелкий бес, персонифицированное

Ничто, и сам Сологуб, «бард смерти». Его мать была необразованной санкт-петербургской прачкой, а сам он, как говорили, никогда в жизни не улыбался.

Однажды, незадолго до каникул, учитель рисования Бобровский стал особенно злобно нападать на работу Шагала перед всем классом и в кульминации брани заметил: «Что за ягодицу вы нарисовали? А еще стипендиат!» Это стало последней каплей. Шагал вышел из сырого класса на Мойку. Он, и не подумав забрать свою месячную стипендию, помчался домой, в Витебск. Оттуда написал Гинцбургу, что пытался «осторожно совлекать с себя мантию <…> петербургских неудач и погружаться в поэзию деревенской тиши», чтобы бродить в одиночестве «по набережной реки, полям и деревням», писать, особенно по вечерам, когда «смутные очертания всех предметов» и «металлический блеск луны» пробуждают «песнь смутного понимания святой Высоты». В Витебске критика Бобровского все еще жалила уши Шагала, а негодование и гордость подстегивали его мчаться вперед. Как только он оказался в спокойном, знакомом, родном городе, в нем стало расти напряжение. В окружении матери и сестер он начал писать то, что рассматривал как начало зрелой работы. Картина была названа «Покойник». С этого момента Шагал перестает быть провинциальным студентом и становится большим живописцем, чье искусство оказалось таким индивидуальным и самобытным, что его никогда нельзя было бы ошибочно принять за искусство какого-либо другого художника.

Глава четвертая
Тея. Витебск и Санкт-Петербург 1908—1909

Темным витебским утром еще не занялась полная заря, когда Шагал, спящий в родительском доме на Покровской, услышал на улице крик.

«В тусклом свете ночных ламп я ухитрился разглядеть женщину, бегущую в одиночестве по пустынной улице. Она размахивала руками, плакала, умоляла сонных людей спасти ее мужа… Она бежала и бежала. Она боялась остаться с мужем наедине. Со всех сторон стали сбегаться взбудораженные люди… Они брызгали на мужчину камфарой, спиртом, уксусом. Они стонали и плакали. Но самые умудренные старики, привыкшие к горю, отводят женщин в сторону, не торопясь зажигают свечи и в тишине начинают громко молиться у изголовья умирающего».

Спустя несколько часов «мертвый мужчина со скорбным лицом, освещенный шестью свечами, уже лежал на полу», затем черная лошадь, «единственное существо, которое без суеты выполняет свой долг», свезла гроб на кладбище.

Эту сцену, вдохновившую Шагала на картину «Покойник», он видел еще в детстве. Когда он вернулся в Витебск летом 1908 года, его пригласили давать уроки живописи на дому. Обучая молодого человека по фамилии Галошин, Шагал выглянул в окно и был поражен запустением на безлюдной улице. «Как, – спросил он себя, – мог бы я написать улицу, одухотворенную, но без литературы? Как я мог бы сочинить улицу черную, как труп, но без символизма?» В ответ на эти вопросы он стал писать картину в виде театральной декорации. Посреди улицы маленького города, между деревянными хатками с покосившимися оконными рамами, на земле лежит труп, окруженный шестью свечами. Женщина вскидывает в горе руки. В центре композиции – дворник, сметающий своей метлой мусор. Это погруженный в себя герой абсурдистской драмы – прозаический, мрачный, необщительный жнец. На крыше дома – восторженный, не от мира сего, скрипач выводит мелодию «в тон ветру, – писал первый критик творчества Шагала Абрам Эфрос, – воющему под хмурым небом, рвущему облака и качающему стрехи с башмаком или чулком, висящим вместо вывески над избами». Все это говорит о быстротечности жизни и неотвратимости смерти. Волшебный световой эффект и драматичное действие в пространстве картины сильно напоминают сцену с замершими персонажами из пьесы Андреева

«Жизнь человека», которую Шагал видел в Санкт-Петербурге. «Деревянные голоса, деревянные жесты, деревянная глупость и надменность – так Андреев описывал суть своей пьесы. – Они должны быть так пластично нелепы, чудовищно комичны, что каждый из них как фигура останется в памяти надолго».

Шагал всегда датировал начало своей карьеры 1908 годом, картиной «Покойник». Картина является высшей точкой в его раннем творчестве и предсказывает многие мотивы, которые будут характерны для его зрелых работ: небольшой еврейско-русский город, гармония контрастов, ощущение жизни как театра абсурда, искаженный и дезориентированный визуальный образ как метафора одухотворенной реальности. В течение следующих десяти лет Шагал научится добавлять еще два ингредиента – выразительные ненатуральные цвета и формальные изобретения модернизма, – и ему удастся соединить эти элементы вместе таким способом, который вполне был осознан лишь художественным опытом XX столетия.

> Уже в начале века этот ранний шедевр был предвидением стремления Шагала разгадывать бессознательное в жизни человека и его одержимости смертью.

Шагал никогда не читал Фрейда, чьи основополагающие работы относятся к той же эпохе, что и «Покойник», – «Толкование сновидений» появляется в 1900 году, «Три очерка по теории сексуальности» – в 1905-м. Франц Мейер замечает, что, «ссылаясь на «Покойника», Шагал сказал, что наука психоанализа оказалась параллельной его ранним работам… и то и другое несет в себе доказательство сравнительной истории духовной жизни; оба явления… совершают прорыв в прежде не известные духовные области».

Но если смотреть вперед, то картина «Покойник» в своей инстинктивности, непосредственности представляет собой типичную работу молодого человека: портрет воображаемой жизни двадцатилетнего Шагала. Сознание содрогается, будто сам Шагал вглядывается в этот гроб. Такой эффект, возможно, объясняется смертью его младшей сестры Рахили в 1908 году, которую он очень остро переживал:

«Я едва удерживался, чтобы не заплакать, когда глядел на свечи, зажженные в изголовье ее кровати… Ужасно думать, что через несколько часов это маленькое тельце опустят в землю и ноги человека будут по нему ступать!.. Я не мог понять, как это живое существо может внезапно умереть. Я часто видел похороны, но мне хотелось увидеть человека в гробу, хотя я и

боялся этого». Символизм так же разжигал навязчивый юношеский интерес Шагала к смерти. Судя по воспоминаниям современников, Шагал был «пленен русскими символистами. Навьи причитания Сологуба, его «Мелкий бес», весь его пессимизм и неприятие мира – в прямой связи с живописью Шагала, где быт сплелся с фантастикой, нежный лепет – с грубым разоблачением физического естества». Шагал писал Гинцбургу: «Что же, смерть мне – виселица, яд, что ли? – Ах, скажите, барон, дорогой, неужели все кончено?!» Смерть – это тема многих работ, которые Шагал сделал тем летом в Витебске: приглушенные коричневые и серые тона картины «Могилы», наброски для картин «Еврейское кладбище» и «Похороны с телегой».

В картине «Деревенская ярмарка» родители несут маленький белый детский гроб в сумеречной процессии, вероятно, это воспоминание о похоронах Рахили. Темная сцена картины с ее болезненным желтым небом вдохновлена пьесой Блока «Балаганчик» в постановке Мейерхольда, которая оказала такое сильное воздействие на Шагала, когда тот приехал в Санкт-Петербург. Работа наполнена образами и декорациями, отсылающими к тому представлению: акробат, шут с раскрытым зонтиком, маленький театр и Пьеро, описанный Блоком и изображенный Шагалом лежащим на пустой сцене в белом костюме с красными пуговицами. Шагал добавил и свои собственные гротескные образы: женщину, склонившуюся над пустым ночным горшком, и похоронную плакальщицу. Процессию освещает керосиновая лампа в руках Арлекина, и смешение лучей заката с искусственным светом лампы придает картине эффект галлюцинации. Эта ярмарка человеческого существования, комического и трагического, уникальности жизни и смерти иллюстрировала русскую пословицу: «Полмира плачет, полмира скачет». Фигура Арлекина у рампы дестабилизирует действие, лампа в его руках усиливает напряжение в сцене. Шагал, описывая это как «нереальность реальности», заявляет цирковую тему, любимую тему модернистов, к которой он возвращался до самой старости. «Я, разумеется, не пренебрегаю клоунами и арлекинами, которых писал Пикассо, – совершенно напротив. <…> я не отрицаю и странность, которой он их наделяет. И как искусно он нам их представляет! Но значительно более странным и дьявольским предстает образ клоуна, написанного здесь Шагалом! Насколько больше в нем возбуждения и грусти одновременно! – писал первый коллекционер Шагала Гюстав Кокийо о картине «Деревенская ярмарка». – Обтягивающий костюм он носит как флаг – белый с синим и красным ободом; эта испитая карнавальная маска, это тупое лицо, глупое от

удивления, эти длинные ноги, одна прямая, одна подогнутая – все это чудо».

Картины «Покойник» и «Деревенская ярмарка» дали Шагалу понять, что он мог найти нечто сверхъестественное и в Витебске, глядя на него заново глазами, познавшими искушения Санкт-Петербурга, открывшего ему Гогена и примитивистские инсценировки Мейерхольда. Скачок от «Музыкантов», которых Шагал сделал в конце обучения у Пэна, к этим галлюцинаторным, формалистическим и уверенным работам показывает, сколь многому он научился за восемнадцать месяцев в Санкт-Петербурге в отношении технического мастерства и восприятия модернистского стиля. Но Шагал не мог бы написать эти работы в Санкт-Петербурге. Вернувшись в Витебск, он обнаружил, что отчуждение, испытываемое им в царской России, укрепляло близкие отношения с родным городом, который теперь вынужденно стал объектом его творчества. Витебск стал его собственным художественным миром, визуальные образы города трансформировались в одухотворенную реальность. Летом 1907 года Шагал писал менее радикальные работы – главным образом портреты своей семьи, такие как «Девочка на диване», или «Марьяська», – восхитительно серьезный, несколько театральный образ трогательно неловкой шестилетней, самой младшей в семье, сестры, со скрещенными ножками, одетой в его собственный, слишком большой черный берет. Этот портрет показывает, как на Шагала подействовал Рембрандт, но прежде всего – теплую семейную атмосферу, которая окружала его в родном доме.

«Если бы я не был евреем (этот удел был положен мне в мире), я не был бы художником или я был бы совсем другим художником», – говорил Шагал. Для художника-модерниста в 1908 году, стремящегося к интернациональному искусству, было потрясающим творческим шагом понять искусство за пределами местечка, где существовала среда, из которой любой человек с культурными амбициями пытался убежать и которая вовсе не имела ярких культурных традиций. Никто еще и не думал о том, что имеет смысл описывать этот мир. Моше Литваков, один из прогрессивных евреев, пишущий на идише, печалился о старых «улицах местечка, горбатых, селедочных жителях, зеленых евреях, дядях, тетях с их неизменным: «Слава Богу, ты вырос, ты такой большой!», в то время как столичные русские относились ко всему этому весьма снисходительно.

Шагал смог писать еврейский Витебск только потому, что Санкт-Петербург дал ему увидеть в отдаленной перспективе культурное устаревание среды, которая все еще питала его. Чтобы

сохранить на холстах этот мир, Шагал возбужденно играл с каждым радикальным течением, с каждым ответвлением в искусстве начала XX века. И все же творческая движущая сила, которая превратила Шагала в художника авангарда, возвещала и о гибели ритуалов местечковой жизни, современность звала к индивидуальной автономии. В период смещения культурных ценностей ортодоксальные евреи обрели своего хроникера в беглом художнике, одной ногой стоящем в местечке, другой – в Санкт-Петербурге.

Жирно обведенные, слишком большие фигуры и умышленно неуклюжие образы картин «Покойник» и «Деревенская ярмарка» унаследовала картина «Процессия», в которой просматриваются все современные течения – русский примитивизм, экспрессионизм, символизм – и влияние Гогена. Но в этой работе есть и искусство XIX века – оно в тенденции к повествовательности. Ее обвиняющие образы те же, что и в русских шедеврах, таких как картина Репина «Крестный ход в Курской губернии», панорама жизни всей России от крестьян до дворян в погребальной процессии Василия Перова («Проводы покойника») и картина Левитана «Владимирка», рисующая путь в Сибирь. Паломничества, путешествия, дороги, действующие или заброшенные, – частые сюжеты живописи и литературы («Мертвые души» Гоголя, «Война и мир» Толстого), повествующие о стране, чье искусство долго было приковано к проблеме национальной идентичности. Шагал, приобретя подобное звучание, создавая картины на значительные темы, стал русским художником, но уведя свои темы от будущего царской России к кризису жизни в местечке, он декларировал себя как еврей.

Достижение картин «Покойник» и «Деревенская ярмарка», освобожденных от реалистической традиции, заключалось в том, что Шагал извлек изнутри и живо донес до зрителя драматизм этого мира. «Реальная жизнь засквозила строем иного, чудесного бытия», – писал Абрам Эфрос в своей первой книге о Шагале, изданной в 1918 году. Местечковые евреи давали Пэну определенный набор архаичных жанровых сцен, Шагал придал им выразительную живость театра. Он «смог бы осуществить на сцене то, в чем наиболее нуждается современный театр, – психологическую декорацию, в которой быт казался бы реальным и внутренне одухотворенным, – писал русско-еврейский критик Яков Тугендхольд. – Его церковки, мельницы, ярмарочные балаганы, разноцветные избы – словно детские игрушки; его неуклюжие человечки на свадьбах и похоронах – выразительны, как марионетки». Примитивизм молодого художника был в 1900-е годы его величайшей силой.

Везде в кругах авангарда – в Париже, Мюнхене, Москве – салонное искусство было признано негодным, исчерпавшим себя, слишком рафинированным и академичным. Повсюду звучал призыв освежить искусство, обратиться к примитиву, к неевропейскому, грубому народному творчеству. Гоген увидел Таити; Пикассо, Матисс и Дерен – африканские статуэтки. Картина Пикассо «Авиньонские девицы» приобретает свой окончательный вид после посещения художником в 1907 году Этнографического музея. В это же время молодые художники русского авангарда Михаил Ларионов и Наталья Гончарова стали ездить в Париж, откуда привозили в Москву новые идеи. Как только эти идеи попали на русскую почву, парижский модернизм немедленно стал приобретать нечто славянское, преобразуясь в яркий, дикий русский неопримитивизм, который вдохновлялся лубком, дешевыми, популярными оттисками и архаической скульптурой скифов. «Теперь я отряхаю прах от ног своих и удаляюсь от Запада, считая его нивелирующее значение весьма мелким и незначительным, – говорила Гончарова. – Мой путь – к первоисточнику всех искусств, к Востоку». Русская деревенская культура и азиатское наследие, предлагающие доморощенные, примитивистские источники, которые лежат буквально на пороге Москвы, теперь стали интересны мастерам высокого искусства. Однако все еще чувствовалась некая искусственность в усердии, с которым эти высокородные художники (Гончарова была дочерью архитектора, из рода жены Пушкина, Ларионов – сыном доктора) изображали такие крестьянские типажи, как лесорубы и жницы. У Шагала, как у местечкового художника с модернистскими наклонностями, положение было другим. В атмосфере семьи и своей еврейской родины он имел источник, подготовивший его к новой эстетике. Шагал был естественно, без принуждения связан с примитивом, а инстинкт художника, который вел его к созданию произведений современного искусства на темы существующего вне времени еврейского Витебска, подсказывал, что он безошибочно почувствовал дух времени еще задолго до встречи с современным европейским искусством.

Когда Шагал осенью 1908 года вернулся в Санкт-Петербург, русский авангард уже начал подавать признаки существования. Первой выставкой в Москве, представившей широкой публике Гончарову, Ларионова и их друзей, была выставка 1907 года «Венок-Стефанос». Работы этих художников не скоро добрались до Санкт-Петербурга, но в журналах, таких как «Золотое руно», уже писали о новом русском искусстве, что обсуждалось Шагалом и студентами его круга. Журнал «Золотое руно» устраивал авангардные выставки, на которых в 1909 году наряду с Дереном

и Браком показывали русских художников. Русский модернизм получил еще большую поддержку, когда Щукин в том же году открыл свой большой московский особняк для публичных посещений по воскресеньям. Там были восемь Сезаннов, шестнадцать Гогенов и комната, посвященная Матиссу и Пикассо. Давид Бурлюк, Казимир Малевич, Роберт Фальк, Аристарх Лентулов, Илья Машков, Петр Кончаловский и другие молодые художники того времени были потрясены тем, что увидели у Щукина. Москва, взбудораженная щукинской коллекцией и коллекцией еще одного купца-коллекционера, Ивана Морозова, стала вторым после Парижа центром современного модернистского искусства. «Боги меняются изо дня в день, – печалился современный критик, – Сезанн, Гоген, Ван Гог, Матисс, Пикассо безудержно растаскиваются. Это обиталище демонов, где все перевернуто вверх дном. Каждый пытается кричать громче всех, казаться более современным». Один московский профессор предложил запретить его студентам посещение дома Щукина, поскольку «инфекция модернизма проникает теперь во все классы, даже в студию Серова». Серов, великий старик русского импрессионизма, был все еще жив, он учил многих молодых художников московского авангарда: Павла Кузнецова, Илью Машкова, Сергея Судейкина. Теперь он всех изумлял, учась, в свою очередь, у них. В 1910 году он написал смелый, яркий кубистский портрет Ивана Морозова перед натюрмортом Матисса, что выглядело как манифест авангарда, которому даже Серов, бастион русских традиций XIX века, не мог не покориться. Ему оставалось жить только год, но он «работал и старался быть рядом и выше даже текущей жизни», – одобрительно заметил Шагал в письме к сестрам.

Инфекция модернизма медленно добиралась до Санкт-Петербурга, но Шагал изо всех сил следовал за тем, что развивалось в Москве, хотя с самого начала чувствовал, что далек от русских примитивистов и от чувств среднего класса предреволюционных либералов.

Создавая произведения искусства на основе родного окружения, Шагал по-иному эмоционально воспринимал свои темы, сообщая картинам непосредственность опыта, что оставляло его несколько в стороне от общего направления. В то время его притягивали два русских живописца-аутсайдера: литовский символист Чюрленис и «мюнхенский русский» Алексей Явленский, чьим главным интересом была мистическая сила цвета. Оба художника были участниками выставки русского искусства в Меншиковских комнатах Первого кадетского корпуса, состоявшейся в январе 1909 года. Вскоре после этой выставки

у Чюрлениса случился нервный срыв, от которого он уже не оправился. Но Явленский, будучи старше Шагала на целое поколение, одним из первых стал оказывать ему художественную поддержку. Алексей Явленский происходил из семьи русских военных и учился в Академии художеств у Репина, но с 1896 года путешествовал по Европе, где на него оказали влияние и Гоген, и Матисс. Будучи глубоко духовным человеком, он считал, что «художник должен использовать форму и цвет, чтобы сказать, что в нем есть божественного… работа искусства есть видимый бог и искусство есть тоска по Богу». Явленский был, пожалуй, единственным среди современных Шагалу русских живописцев, для кого у него нашлось доброе слово: спустя много лет, в трясине неприятных воспоминаний о художественной обстановке его молодости, Шагал с восторгом вспоминал о нем: «Явленский! Что за удивительный живописец! Когда у меня в Санкт-Петербурге было очень трудное время, он был одним из тех, кто поддерживал меня больше всего». Явленский несколько раз писал ему из Мюнхена. Это был луч света, который хоть немного освещал Шагала, пребывавшего в изоляции и волнении, когда он в своем одиноком пути встал лицом к лицу с третьей зимой в столице, в которой ему, как еврею, все еще было запрещено жить. Шагал покинул заведение Рериха в конце 1908 года, перейдя в частную школу Савелия Зайденберга, еще одного последователя Репина, который оказался еще более консервативным. Единственная известная работа Шагала того времени – это «Автопортрет» в три четверти, где у него угрюмое выражение лица сомневающегося человека. По портрету видно, что Гоген все еще влияет на него: положение головы, волосы, закрывающие уши и свисающие сзади на затылке, те же самые, что и в «Автопортрете с идолом» Гогена.

У Шагала было много причин быть мрачным: унылые короткие дни Санкт-Петербурга, и неудовлетворенность школой, и неуверенность в собственном художественном развитии, и отказ барона Гинцбурга в покровительстве. Судя по мемуарам Шагала – не вполне надежным в этом пункте, поскольку они писались после революции, когда в интересах Шагала было опорочить его прежний контакт с богачом, – Гинцбург положил конец своей денежной помощи без какого-либо предупреждения и объяснения:

«Однажды, когда я пришел получить десять рублей, его величественный лакей сказал, протягивая мне деньги: «Вот… и это в последний раз». Подумал ли барон и его домашние, что станется со мной, когда я спущусь по его великолепной лестнице? Могу ли я заработать на жизнь своими рисунками? Или этим он просто сказал мне: «Позаботься о себе сам, продавай газеты».

Почему же тогда он удостаивал меня беседами, будто верил в мой художественный талант?

Я ничего не мог понять. А там и нечего было понимать.

Ведь это я страдал, а не он… Прощайте, Барон!»

В следующем году Гинцбург умер, так что Шагал мог безопасно выставлять его в качестве примера бесчувственности представителя высшего сословия. Но озлобленность Шагала наводит на мысль, что он все еще испытывал боль от прекращения их прежних отношений. Гинцбург был столь же наперсником, сколь и покровителем, Шагал много писал ему о своем одиночестве, о неуверенности в себе. Причина отказа в продолжении денежной помощи могла заключаться в том, что барону надоело терпеть нарциссизм Шагала в излияниях его чувств.

Той зимой Шагал под впечатлением от свадьбы сестры Анюты пишет картину «Русская свадьба». Это первая важная картина, законченная в Санкт-Петербурге. В ней в серо-коричневых тонах изображены унылые, лишенные деревьев улицы Витебска и рахитичные домики под тусклым светом уличных ламп. Полная пафоса и все же жалкая провинциальная процессия выглядит типично русской, хотя при этом вызывает в памяти духов Брейгеля (Шагал называл его «мужицкий Брейгель»), его работами он восхищался в Эрмитаже. Однако невеста и жених – евреи, и среди русских крестьян и танцоров есть также несколько других образов: водонос, одетый в талес и клоунский колпак, и традиционный еврейский скрипач в форме русского солдата.

> Картина предлагает зрителю драму Шагала, драму идентичности еврейского живописца, ведущего битву в царском Санкт-Петербурге, живописца, которого волнует вопрос о его месте в русском искусстве.

Это была первая картина Шагала, которую он продал. Картину купил его покровитель Винавер. «Знаменитый адвокат, депутат, и все же любит он бедных евреев, спускающихся с невестой, женихом и музыкантами с горки на моей картине», – писал Шагал. Но еврейский критик Тугендхольд увидел в картине «нездоровую детскость… и тревожную напряженность современной еврейской «черты». Точно какие-то кровавые погромные страхи отравили его детство, и фантастика его зачастую казалась горячечным бредом больного ребенка». В автобиографии Шагал высказал предположение, что когда бы ни покинул Витебск, то «чем дальше я уходил, тем более испуганным я становился. В моем страхе пересечения «границы» и приближения к армейским лагерям мои цвета становились

тусклыми, моя живопись скисала». Зять Шагала Мейер из разговоров с художником об этом периоде заключил, что в то время «фантазии Шагала все еще нуждались в защитном покрове этой ночной атмосферы – «духовного света севера», как он это называл».

В холстах 1908–1909 годов доминировали черные, коричневые и грязно-зеленые тона. Шагал не чувствовал достаточной свободы, чтобы выражать себя, применяя смелые пигменты русских примитивистов или изгнанников Явленского и Кандинского или даже прозрачные тона работ художников «Мира искусства». Сильнее всего на Шагала по-прежнему влиял Рембрандт, но, даже допуская это, мрачность картин «Покойник» и «Русская свадьба» отражает его судорожную, с неосуществленными надеждами жизнь в Санкт-Петербурге. «Я ненавижу цвет русский или цвет Центральной Европы, – говорил Шагал Пьеру Шнейдеру в 1967 году. – Их цвет – это цвет их ботинок. Сутин, я сам – оставили все из-за цвета. Я был очень мрачным, когда приехал в Париж. Я был цвета картошки».

В мифах, создаваемых Шагалом о своей жизни, именно Париж внес свет и яркость в его работы. В этом рассказе, однако, пропущен критический период творчества в Санкт-Петербурге 1909 года, когда Шагал написал два ню – алое и розовое: самые тревожные, лихорадочные работы из всех, какие он когда-либо делал. Можно предположить, что, хотя запретный город оставался во многом подобием тюрьмы, эти картины стали для застенчивого мальчика из местечка также и сексуальным освобождением.

В картинах «Красная обнаженная» и «Красная обнаженная (сидящая)» Шагал моделирует тело одним-единственным цветом – слепящим алым, с более бледными световыми пятнами и черными впадинами, что создает живую игру света и тени. В картине «Красная обнаженная (сидящая)» фигура выходит из фона, мы видим женщину спереди, тело ее выпрямлено, руки вытянуты, волосы подстрижены точно над глазами, вертикаль пространственной композиции подчеркивается центральной осью растения в горшке. «Мрачная темная греза, где предметы имели странный характер, подмеченный насмешливым глазом» – таковы слова современника, видевшего эту работу.

Более сильная картина – «Красная обнаженная». Это горизонтальная версия первой картины, в ней тело изображено в профиль, ноги вытянуты, груди, туловище и голова вызывающе отвернуты от зрителя в насильственно искаженном движении, нужном художнику. Почти падающая на скатерть ваза с цветами увеличивает ощущение потери равновесия, оба элемента

натюрморта и розовое тело контрастируют с темно-зеленым фоном. Шагала явно радовало применение контрастных цветов, потому что в следующем году он снова использовал их в картине «Алла» («Портрет женщины»), где изображена русская крестьянка, повязанная красным платком, на фоне зеленых растений.

Поразительна дикая энергия красных ню, написанных с натуры, распустившаяся в молодом, неопытном живописце, трепещущем при виде женского тела. Гоген – особенно его картина «Таитянские женщины», которую Шагал в 1909 году увидел в журнале «Золотое руно», – по-прежнему оказывал на художника сильное влияние. Но напряженность и чувственность шли от отношений Шагала с моделью, двадцатилетней Теей Брахман. Она была первой женщиной, которую Шагал увидел обнаженной, и он нашел ее и соблазнительной, и пугающей, ее откровенная сексуальность была вызовом для него. «Бедная Тея! Шагал не понимал красоты ее юного тела, он только лишь избрал красный цвет – так он выражал огонь, который в нем пылал», – позднее предполагал его друг. Но эффект, произведенный Теей, обрушил смягченную палитру Шагала и запустил в нем театрального художника задолго до того, как он попал в Париж.

Эротический заряд всегда оживлял изображаемые художниками женские обнаженные тела, но в XXI веке трудно представить себе эффект, производимый обнаженной натурщицей на сексуально невинных молодых людей в 1890-е и 1900-е годы. В 1891 году Матисса, которому тогда был двадцать один год, так переполнили эмоции при его первом взгляде на обнаженную девушку, что он совершенно испортил свой рисунок с натуры в Академии Жюлиана. Его учитель сказал ему, что «это так плохо, так плохо, что я с трудом осмеливаюсь сказать вам, как это плохо». В России, в стране более ханжеской, чем Франция, стране, чья история изобразительного искусства начинается с иконописи, еще в XVIII веке не было изображений ню. Спустя год после того, как Шагал написал обнаженную Тею, Сергей Щукин в письме к Матиссу отменил свой заказ на два больших панно с ню для своего особняка, объяснив это тем, что сюжет их неприличен. Впоследствии Щукин переменил решение, он сказал Матиссу: «Я нахожу, что ваше панно «Танец» исполнено такого благородства, что решил проявить храбрость в отношении нашего буржуазного воззрения и повесить у себя на лестнице картину с ню». И в такой обстановке Тея, дочь еврейского доктора, изучающая литературу в Санкт-Петербургском университете[17], сняла с себя одежду в комнате редакции журнала на Захарьевской и позировала обнаженной молодому художнику Шагалу. Оба – и она, и он – чувствовали, что затеяли опасную авантюру.

Шагал называл свою встречу с Теей «поворотным моментом <…> жизни». Это был его «третий роман», и после того как он робел с Анютой и Ольгой в Витебске, он решил, что этот «роман» должен быть другим – Шагал стал более самоуверенным. «Я целовался направо и налево. Я больше не удерживался». Тея тоже была смелой девушкой. Она смотрела на себя как на современную интеллектуальную женщину, разделяющую идеи авангарда; она писала стихи, была прекрасной пианисткой, любила искусство и была либеральна в своих симпатиях. Привлекательный, кудрявый Шагал предстал перед ней в образе талантливого, бедствующего, непонятого художника, ее фантазия о богемной жизни становилась реальностью. Тея тоже приехала из Витебска, она выросла в культурной семье, училась в женской гимназии. Умная и амбициозная девушка в школе так преуспевала, что оказалась среди небольшой группы еврейских гимназисток, допущенных к учебе в университетах Санкт-Петербурга и Москвы[18]. Богатая, не имеющая трудностей с жильем, Тея чувствовала себя более непринужденно в Санкт-Петербурге, нежели Шагал, и ее радовали открывающиеся перед ней новые перспективы.

> Она говорила, что позировала обнаженной в интересах искусства, ради помощи бедным авангардным живописцам, но, вероятно, она была влюблена в Шагала так же, как и в идеалы нового искусства.

Шагал познакомился с Теей через Виктора Меклера, чья семья вращалась в тех же кругах, что и ее родные. Дом Теи в Витебске, где принимал ее отец-доктор, был хорошо известен людям среднего класса и крестьянам из пригородов, которые, в надежде на скорейшую консультацию у доктора, приносили в подарок цыплят или яйца. У их дома всегда останавливались соседи, чтобы послушать сонаты Моцарта или Бетховена, которые играли на фортепиано и скрипке три брата Теи. Комнаты дома были полны цветов и щебечущих птиц. Доктор Брахман, дружелюбный и приятный человек, прерывал свои путешествия по городу, заходя к друзьям, чтобы выпить рюмочку и поиграть в карты. Мать Теи была живой, добродушной и мягкой. Сама Тея, девчонка-сорванец, будучи единственной сестрой трех братьев, повсюду ходила в сопровождении своей большой собаки Маркиза. Дома Тея была некапризной и милой, часто появлялась в кабинете отца.

Тея была широкоплечей, с большими руками и ногами, с влажными, подвижными губами, с телом экстраверта. У нее всегда были цветы в волосах или на платье. Фотография 1909 года и некоторые наброски, которые делал в том же году

Шагал, показывают сильные, решительные черты: высокий лоб и скулы, выступающие челюсти, упрямое выражение лица. «Она очаровывала людей своим пением и была такой остроумной и оживленной, что люди складывались пополам от хохота. Она была очень популярна», – писала ее лучшая школьная подруга. Но в ней были и другие, тревожные качества.

«Тея иногда выдумывала себе драмы. Она скучала, когда вокруг все было мирно и спокойно… она любила общаться с мальчикам и целовала их совершенно бессовестно, прямо в губы. Она также любила с ними бороться. С девочками… она была нежна и могла проводить часы, пристально разглядывая длинную шею или пару красивых рук. Как правило, живая и безмятежная, она была подвержена внезапным депрессиям; тогда закутывалась в черную шаль печали и пела своим хриплым голосом грустные песни… Когда она впадала в меланхолию, люди смотрели на нее со страхом».

В ню и еще в нескольких других картинах, для которых Тея позировала Шагалу, он поймал ее изменчивый характер в тот период времени, когда она исследовала открывшуюся ей свободу своего тела и своей независимой жизни в столице, но все еще ощущала гнет прошлого, поскольку не могла не обращать внимания на требования семьи и на социальные ожидания. В картине «Пара за столом» («Кольцо») Тея сидит со склоненной головой, в подавленном состоянии, глядя удрученным взглядом через стол на молодого мужчину, который отделен от нее чрезвычайно экспрессивным букетом розовых цветов. Каждый из этих молодых людей погружен в свои собственные мысли, в то время как фоном для них служит пара стариков – еврей и еврейка, – явно интимно связанных друг с другом. Картина говорит о ходе времени и о трудностях, которые испытывает молодая девушка (мужчина здесь – фигура более маргинальная), усмиряя свои интеллектуальные надежды и эмоциональные потребности. Шагал вспоминал нескончаемые споры с Теей и компанией ее друзей. Интерес Теи к символизму в литературе объясняет присутствующую в этой тонкой работе Шагала литературную аллегорию: кольцо указывает на верность, яблоко – на искушение мужчины женщиной.

В картине «Пара за столом» появляются мотивы, которые впоследствии часто повторяются в картинах Шагала: пара, цветы, женщина, доминирующая и могущественная. В картине «Пара» («Святое семейство») мужчина – еще менее значительный образ. Мать – Тея – плотная, устойчивая, ее сила распространяется на всю композицию. Она держит ребенка и смотрит на дитя так, будто предвидит его трагическую судьбу, часы позади нее

символизируют ход времени. Картина «Пара» – работа пылкого, юного человека, с некоей долей сатиры, особенно в изображении угловатой фигуры отца, сдвинутого в край картины. Отец – это Иосиф, вопрошающий о своей, неизвестной ему роли, огорченный тем, что он рогоносец. Муж служит подпоркой его земной, уверенной в себе жене. Впервые коснувшись христианской иконографии, Шагал затеял авантюру, когда решил переписать Святое семейство, придав ему вид беспокойной современной молодой русской пары. Сила женщины отражает напористость уверенной в себе Теи, сдержанность мужчины – его робость. Третий портрет пары сделан в 1909 году, картина «Семья», которую иногда называют «Обрезание», так же подразумевает Мадонну, младенца и Иосифа, и снова женщина в узорчатом одеянии, с ребенком на коленях является ведущим персонажем. Благодаря Тее и этим картинам Шагал смог исследовать свои собственные неопределенные чувства в отношении любви и семьи, а также найти свой путь в христианском искусстве.

Тея относилась к тому типу женщин, которых Шагал всю жизнь выбирал и безжалостно использовал в своем творчестве, – женщин умных, энергичных, сильных эмоционально, социально уравновешенных (инстинкт Шагала, взбиравшегося вверх по социальной лестнице, никогда не покидал его в любви), интеллектуальных и с тенденцией к депрессиям. Одним из факторов, что оживляет и делает изображение Шагалом женских форм и женского опыта такими современными, было то, что он любил трудных женщин. Начав с Теи, он продолжит и впредь утверждать свою страстную зависимость от оживленной, полной надежд, отчаянной матери в отношениях с сильными женщинами, которые бросали ему вызов и все же подпитывали и поддерживали его.

Скорее Тея, нежели конкурирующий с ней Виктор, реально открыла для Шагала двери в интеллектуальные круги верхушки среднего класса. Винавер, Сев и Гольдберг были утонченными, просвещенными людьми, но они были на целое поколение старше Шагала, и ему, молодому человеку, внутренне никогда не было легко в их присутствии. С другой стороны, Тея была связана с Витебском, знакома и, кроме того, являла собой очаровательный новый тип современной городской женщины. Не только ню, но и другие работы, где появляется Тея, обладают урбанистическим настроением, которое выражается цветом – холодный металлический серый против розового и охры в картине «Пара за столом». Шагал использовал Тею, как Пэна и Виктора, чтобы сделать следующий шаг, уводящий от его провинциального детства. В то время как Шагал писал

обнаженную Тею, его дедушка «появился в наброске с обнаженной женщиной… Повернувшись к ней спиной, как если бы это было не его дело или как если бы это была странная звезда на рынке, которая не интересовала горожан. И я понял, что мой дедушка, так же как и моя маленькая морщинистая бабушка, и вся моя семья, совершенно игнорировали мое искусство (то искусство, которое вовсе не претендовало на сходство), зато высоко ценили мясо».

Рисунок Шагала «В зале Теи» был лаконичным, но значительным. В лето 1909 года оба, Тея и Шагал, вернулись в Витебск, где девушка продолжала ему позировать. Осип Цадкин, соученик по школе Пэна, вернувшийся летом в родной город, вспоминал, что «комната его была сплошь увешана и заставлена картинами, напоминавшими вывески портняжной мастерской, парикмахерской и табачной лавчонки, но в примитивности и безыскусственности которых было что-то, что и удивляло, и трогало, и заставляло улыбаться». Фейга-Ита сняла на это лето комнату для сына у Явича, одного из ее арендаторов, в доме, стоящем на заднем дворе Шагалов, и эта комната была витебской студией художника до 1911 года. «Чтобы добраться до нее, вы должны были пройти через кухню, столовую хозяина, где этот огромный бородатый старик, торговец кожами, сидел за столом и пил чай… Моя комната освещалась глубоким синим светом, который падал через единственное окно. Свет шел издалека, с холма, на котором стояла церковь». В картине «Окно» Шагал писал пейзаж за забором заднего двора: пустое поле, поднимавшееся к холму, с наслаивающимися друг на друга маленькими деревянными домиками, над которыми на фоне темнеющего неба возвышались башни белых куполов церкви. Этот мотив – символ его детской безопасности – повторяется впоследствии во многих работах.

Шагал также проводил много времени на природе, делая наброски вместе с Пэном; писал свою семью.

В двух добрых портретах сестер-подростков – «Маня», где летающие по фону узоры напоминают Матисса, и «Лиза», написанном в темных тонах на холсте грубой текстуры, с распустившимися розами на фоне, – Шагал выразил удовольствие, сочетающееся с нетерпением, что было характерно для этого лета по возвращении домой из столицы. Обе сестры на портретах читают, Шагал с небрежной интимностью ухватывает спокойствие их внутреннего состояния.

По контрасту с этими портретами в его картинах с Теей есть неразрешенное напряжение и печаль. Тем летом Тея и Шагал

стали видеться в доме ее родителей. Шагал лежал на старом диване, покрытом черной клеенкой «с дырами в нескольких местах. На этом же диване, несомненно, доктор обследовал беременных женщин и других больных». Дом Теи был оживленным и шумным: в гостиной стоял большой рояль, в передней на вас неожиданно слетали птицы, на всех лаял Маркиз, и улыбающаяся мать Теи порхала между друзьями дочери. Шагал проводил много времени в безделье в этих просторных комнатах. Вспоминая то вялое лето, он писал:

«Я ложился на спину на этот диван, положив руки под голову, и в дремоте разглядывал потолок, дверь, место на диване, где обычно сидела Тея. Я дожидался ее. Она занята. Она готовит к обеду хлеб, масло и рыбу, и ее большой и тяжелый пес крутится у нее под ногами. Я лежу на спине, чтобы, когда Тея подойдет поцеловать меня, протянуть ей руки – руки к спасению. Звонок. Кто это? Если это ее отец, я должен встать с дивана и уйти».

Но это был не доктор Брахман. Однажды в конце дня в сентябре 1909 года пришла Белла Розенфельд, школьная подруга Теи, которая вернулась после лета, проведенного в Мариенбаде. Она была в купленной там новой зеленой шляпе. Открывая дверь, Тея чуть не плакала. Все долго молчали, а потом она представила подругу своему любовнику. «Это художник, – сказала она, возвратившись наконец к жизни. – Я тебе о нем рассказывала».

Гостья скоро ушла, но Шагал, Тея и Маркиз пошли за ней вслед и догнали ее на мосту, где «внезапно плечи Теи опадают, как если бы она почувствовала печаль, и ее влажные губы искривляются в смутной улыбке. Кажется, будто ей трудно дышать. В ее глазах мелькают красные искры. Что случилось, Теинька?.. Я что-то у тебя взял?»

Незадолго до неожиданной встречи эти две девушки сфотографировались вместе. Они выглядят серьезными и задумчивыми. Сильная, ширококостная Тея смотрит в камеру вызывающим взглядом; ее подруга – изящная, нежная, с овальным лицом, густыми черными волосами и большими темными глазами, выражающими и тепло, и меланхолию, отчего ее прозвали «Королева молчания». Она с трудом разговаривает на мосту, но, судя по романтическим воспоминаниям позднее, в конце концов Шагал и Тея поняли, что игра началась.

«Вдруг я почувствовал, что я не должен быть с Теей, я должен быть с ней.

Ее молчание, мое молчание. Ее глаза, мои. Я чувствую, что мы давно знакомы, она знает мое детство, мою настоящую жизнь, мое будущее; как будто всегда наблюдала за мной, угадывая глубины моего бытия, хотя я видел ее в первый раз.

Я понял, что это моя жена.

Ее бледность, ее глаза. Какие большие, и круглые, и черные! Это мои глаза, моя душа.

Я понял, что Тея ничего не значит для меня, она мне чужая».

По прошествии долгого времени Берта – так тогда называли Беллу – и Шагал в своих воспоминаниях сконцентрировали в один момент то, чему в действительности потребовались недели или месяцы, чтобы расцвести. Их роман был не таким уж ровным – фотография 1909 года показывает Шагала зажатым, как начинка в бутерброде, между двумя женщинами. Но Тея пережила свою отставку. Шагал больше никогда ее не писал, его следующим портретом, осенью 1909 года, стал монументальный портрет Беллы, названный «Моя невеста в черных перчатках».

Глава пятая
Белла. Витебск 1909

В 1939 году, когда Гитлер маршировал по Европе, Белла Шагал, скрываясь в Южной Франции, села писать свои мемуары на сложном для нее идише, языке ее матери, которым она не пользовалась двадцать четыре года. Дом ее родителей был разрушен, отец был мертв, мать – «Один Господь знает, жива ли она еще – в богохульном городе среди чужих», в сталинской Москве. Беллу и ее братьев разбросало в разные стороны от Витебска, но «каждый носит его в себе, как часть нашего потерянного наследства, как клочок савана нашего отца, дыхание дома.

Я развертываю что-то из оставшегося наследства, и сразу пахнет старым домом. В ушах начинают звучать колокольчик магазина и поднимающийся вверх разговор с рабби в святые дни… И я хочу спасти из темноты один день, один час, один момент жизни старого дома. Но… как можно вернуть такие моменты, как показать фокус, показать кусок жизни вне остатков ее окружения? Тогда я вспоминаю, что ты, дорогой друг, часто просил меня рассказать тебе о моей жизни до того, как ты узнал меня».

Магазин, святые дни, темнота, саван – практичность, духовность, заброшенность – все, что Белла взяла из Витебска, образовало мемуары, которые Шагал сделал своими собственными. За пять лет до того, как Белла встретилась с Шагалом, Джеймс Джойс, другой модернист, чье искусство определяло изгнание, в двадцать один год покинул Ирландию с Норой Барнакл. Джойс был уверен в том, что в ее ирландстве заложено все, касающееся его родины, все, что ему необходимо: «Где бы ты ни была, искусство будет для меня Эре». Точно так же и Белла стала Витебском, еврейской Россией, перевезенной заграницу, и хранила его, до поры отложенным, для Шагала.

Белла, младший ребенок Шмуля-Неуха Розенфельда и его жены Алты, в девичестве Левьянт, родилась в декабре 1889 года, во время любимого детьми праздника Ханука. Дома ее всегда называли сокращенно Баша или Башенька, в школе и среди ее друзей она была Берта, Белла – имя, которым она назвала себя в 20-е годы, став женой французского художника. До нее в семье появились семь братьев – Исаак, Яков, Израиль, Мендель, Аарон, Беньямин и Абрам, известный как Абрашка, – и сестра Хана, которые вскоре покинули дом. Белла росла в большой мрачной

квартире над ювелирным магазином родителей, ее детство, как и детство Шагала, формировали религия и магазин, но обстоятельства внутри этих границ очень различались.

> Розенфельды были одним из богатейших еврейских семейств Витебска. Они были известными благотворителями, хвастались своими добродетелями и жили согласно светским приличиям.

Богатство перешло к Розенфельдам от Левьянтов, родителей Алты – Боруха-Аарона и Айги, которые уловили в свои сети в конце 70-х годов XIX века некий трофей в виде мужа для Алты – Шмуля-Неуха, важного ученого талмудиста, образованного и глубоко религиозного человека. Ученость, как и богатство, была весьма желанна в среднем классе еврейства. Шмуль-Неух, «мой набожный благочестивый молчаливый отец», был высоким, плотным, с сонными голубыми глазами, настороженным взглядом и типичной длинной бородой хасидов. Обычно он был погружен в свои мысли, «обдумывая пассажи из Торы, которые изучал этим утром… или размышляя о новых несчастьях, которые, как он воображал, поджидают со всех сторон». Алта заказывала себе одежду у лучшей портнихи города, вдовы польского генерала. Беллу в праздники одевали в розовое шелковое платье и изящные кожаные туфли, чтобы она могла танцевать мазурку с братом Абрашкой, в то время как хор друзей семьи говорил одно и то же: «Сколько вам лет, малютка? Ох, это же младшенькая Алты!.. Какие милые дети, да пусть их не коснется зло». И только один раз в неделю, в четверг вечером, когда Алта ехала с дочерью в ритуальную еврейскую баню на темном берегу реки Витьбы, она действительно настолько расслаблялась, что могла отринуть заботы о магазине и домашнем хозяйстве, и тогда в быстрых санях становилась вдруг матерью. Белла вспоминает эти поездки как, пожалуй, единственный момент близости между ними. Остальное время, «занятая весь день в магазине, она не находила времени, чтобы вспомнить, что в доме растут – и взрослеют – ее дети. Она не осознавала, что дети могут иметь свою собственную, отдельную жизнь. А вся ее жизнь проходила в магазине, и она считала, что так же должно быть и у сыновей и дочерей». Белла понимала, что бесполезно говорить с матерью, поскольку у нее «никогда не было времени выслушивать пустую болтовню: «Поторопись, я спешу. Только расскажи мне конец».

Среди восточноевропейских евреев, даже в среде высших слоев буржуазии, главными в коммерции были женщины. Идеал западного XIX века – праздная хозяйка дома – там не укоренился. Алта, хотя была очень богата и имела серьезную опору, все же

оставалась лавочницей, как и Фейга-Ита, и была ненамного лучше образованна. Белла, как это сделал и Шагал, включает в свои мемуары сюжет о том, как мужчины из ее домашних для тех редких случаев, когда мать семейства ходила в синагогу, отмечали в Библии пассажи, чтобы она знала, в каких местах нужно плакать. Алта руководила большим ювелирным магазином вместе с мужем, где они благоразумно разделили свои роли. Алта обслуживала ежедневных посетителей, в то время как Шмуль-Неух каждое утро, будучи раввином в семье, до одиннадцати часов молился или изучал Талмуд, его «нельзя было тормошить ради обычных покупателей». Если это не был кто-то действительно важный, желавший вести дела с ним, и только с ним, Шмуль-Неух даже не поднимался с места. Но когда появлялся какой-то купец издалека, чтобы купить украшения, тогда он затягивал процесс общения, разговаривая о мировых делах. Шмуль-Неух был несовременный хасид, спокойный и набожный, убежденный наблюдатель, и все же хитрый и осмотрительный в делах. Для посетителей он являл собою комфортную смесь духовного и светского. Он свысока смотрел на толкотню и суету в магазине и у его витрин. «Зачем вы так много выложили на витрину? – говорил он моим братьям. – Это только возбуждает воображение людей. Всякий никудышный человек может таращить глаза, и все думают, что магазин полон золотом и бриллиантами». Так, конечно, и было, но «только отец мог касаться самых ценных вещей, только он знал, что находится внутри каждого пакета. Он мог назвать это, лишь дотронувшись до пакета, будто его пальцы видели. И он трогал каждый пакет по-разному, его глаза меняли цвет в зависимости от цвета камней».

Подчиненные, стадо кассиров и помощников, были постоянно при деле, как и свирепая семейная повариха Шая, и христиане – горничная Саша и извозчик Иван, но при этом все боялись учителя религии мальчиков, слабого, но вспыльчивого ребе. В субботу дом наполнялся гостями, часто и незнакомцами, проезжавшими через Витебск, которых приглашали к ритуальной трапезе после службы в синагоге.

Каждую пятницу, в канун субботы, у дверей магазина в ожидании милостыни собирались витебские нищие. Каждый праздник на службу к Розенфельдам призывались определенные персонажи, начиная от музыкантов Пурима и кончая рабочими, которые ежегодно перекрашивали столовую перед Пасхой. Белла с самых ранних лет была известна в городе как «младшенькая Алты», что было знаком уважения. Вместе с тем в доме Алты Шагалу не хватало радости и веселья. «В нашем доме не было

фортепиано или скрипки. В сумерках, если я грустил, я торопился к Тее. Ее дом всегда был полон людьми, веселыми и смеющимися. Я мечтал жить в таком доме, как этот». По контрасту, в сумрачном доме Розенфельдов постоянно раздавались причитания Алты. «Ее что-то бормочущий голос наполнял темные комнаты. В воздухе висела легкая дымка, отчего запотевали ее очки. Она плакала, покачивая головой из стороны в сторону… И будто тени наших бабушек и дедушек поднимались над каждой молитвой. Они колыхались, росли, вытягивались в нитку. Я боялась обернуться. Может, кто-то стоит за мной, дожидаясь, когда меня можно будет схватить», – писала Белла в мемуарах. Если Шагал взял себе из религиозного Витебска ощущение безопасности и инстинкт выживания древнего племени, то Белла взяла слезы печальных святых дней, когда ее родители от всего сердца плакали в синагоге. Память о древних несправедливостях, допущенных по отношению к евреям в библейские времена, соединялась в воображении со страхом погромов и предубеждения против евреев в царской России.

«Когда вы думаете, Алта! Что все это значит? Что мы можем поделать? Ты сражаешься, но куда это все ведет? Скоро мы станем старыми и совсем одинокими. И что тогда?» – плакалась гостья матери Беллы. Самыми волнующими воспоминаниями Беллы о родителях были воспоминания о них в магазине. В одном из сюжетов ее мемуаров уравновешенный отец выкладывает изумруды, брильянты и сапфиры перед богатой, безвкусной госпожой Бишовской, в то время как она выплескивает ему историю своей жизни, будто рассыпает жемчужины. Затем она покупает прелестный набор украшений и, «облегчив свое сердце, вылетает из магазина, как на крыльях». В это время основательная Алта убеждает, задабривает и обольщает вульгарную семейку, торгующуюся за свадебный подарок их унылой дочери и ее бледному, запуганному жениху, которые выглядят совершенно чужими друг другу.

«Как только наши помощники увидели толпу покупателей, они ретировались. Эти люди, а их было много, отнимали по четыре или пять часов… Мама, увеличившись в размерах за своим сейфом, садилась на высокий стул и спокойно озирала толпу. Ее белый воротничок бросал блики на лицо, и главный эффект от этого, казалось, состоял в его смягчающем влиянии на возбужденную семью. Не говоря ни слова, она собирала их вокруг себя… Кто-то протягивал ей счеты с белыми и черными костяшками. Пальцы мамы летали над ними, как если бы кости счетов были клавишами фортепиано… «Алта, у вас ум как у рабби!»

Тем временем девочка Белла «крутилась около стула матери… Уйдут ли когда-нибудь эти противные покупатели? Но когда они наконец уходили, она начинала снова упаковывать и прятать вещи. Она была все еще поглощена торговлей и спором. Смела ли я теперь завладеть ею? Но в любой момент мог прийти еще один покупатель». Так и росла Белла – в одиночестве, предоставленная самой себе в мире, где было множество людей. В то время как маленький дом Шагала с прибавлением в семействе детей становился все теснее, дом Беллы пустел, поскольку братья один за другим покидали Витебск ради учебы или работы. В доме остался единственный ребенок – Белла: она, свернувшись калачиком в кресле у окна, читала, или погружалась в мечты, или бродила по холодным комнатам, заходя в зеленую гостиную, которой пользовался только отец, когда молился, или в комнату родителей с двумя узкими железными одинарными кроватями.

Ее приниженное положение в семье было будто зеркальным отражением возвышенного образа Шагала. К нему, как к старшему сыну в семье с семью дочерьми, одна из которых умерла еще во младенчестве, относились с почтением. Белла была всеми забытой младшей, и «единственной девочкой» в стае из семи братьев, один из которых тоже умер в раннем детстве.

Белле была отведена скромная роль в домашнем хозяйстве. Одним из первых стало воспоминание о том, как ее пригласил облизать ложку главный кондитер отеля «Брози», чей большой дом вмещал и квартиру Розенфельдов, и кафе «Жан-Альбер».

> В детстве Беллу всегда просили выбирать пирожные. Бывало, Шагал шутил, что его жена «питалась главным образом пирожными».

В текстах, которые Шагал писал в 1922 году для революционной публики, он насмехался над своими буржуазными родственниками:

«Только представьте себе, они владели в нашем городе тремя ювелирными магазинами. В их витринах блестели и искрились многоцветные огни колец, булавок и браслетов. Со всех сторон каждый час раздавался бой часов. Мне были привычны другие интерьеры, а этот казался мне сказочным. В их доме три раза в неделю подавали огромные пирожные, яблоки, сыр, мак, от вида всего этого я падал в обморок. И на завтрак подавались горы этих пирожных, на которые все яростно набрасывались в неистовстве прожорливости… Их отец так ел виноград, как мой – лук».

Только один из братьев Беллы, мягкий, спокойный Аарон стал вслед за родителями работать в магазине. Только старший Исаак, родившийся в 1880 году и учившийся медицине

в Швейцарии, оставался религиозным человеком – единственный из всех молодых людей, окружавших Беллу. Другие братья демонстративно, часто с насмешкой, вели светский образ жизни, строили карьеру. Мягкий Мендель стал доктором; умный Яков, любимый брат Беллы, – выдающимся экономистом и юристом. Хана, старшая сестра, была социалисткой; родителям во времена царизма часто приходилось выручать ее из беды. Иногда летом она и ее высокодуховные друзья в полночь опустошали запасы на даче Розенфельдов, а затем, хохоча, улетали в ночь.

Белла уже подростком отказалась от ортодоксальной религиозности, но ее мемуары насквозь пропитаны описаниями еврейских ритуалов и праздников. Для Шагала «она была чрезвычайно возвышенной душой, проникнутой хасидизмом, который свил внутри нее нежный лиризм и пластичность». Это настроение не выражалось явно: к тому времени, когда Белла встретила Шагала, она обратила пыл и мистицизм хасидизма в новую религию – в искусство. Белла закончила витебскую Алексеевскую гимназию в 1907 году. Она оказалась одной из лучших учениц и поступила на высшие женские курсы Герье в Москве, чтобы изучать литературу, историю и философию, – выдающееся достижение в то время, когда квоты для еврейских студентов в Санкт-Петербурге и Москве составляли три процента от всех учащихся. В Москве, следуя новым веяниям, Белла познакомилась с коллекцией Сергея Щукина в особняке князей Трубецких и с работами авангардистов Малевича, Ларионова и Гончаровой. Ко времени встречи с Шагалом она вышла далеко за пределы эмоциональных и культурных достижений своих родителей.

С детства Белла страстно любила наряжаться, и теперь, ничего не говоря родителям, стала заниматься на театральных курсах Станиславского, основателя Московского Художественного театра и режиссера пьес Чехова. На этих занятиях она так оживилась, что отбросила прочь свою застенчивость и неловкость. Станиславский самым радикальным образом отказался от декламаторского стиля XIX века во имя психологического реализма, что требовало от его актеров серьезной эмоциональной дисциплины. Актеры должны были, говорил Станиславский, любить искусство в себе, а не себя в искусстве. В этой эстетической суровости Белла искала духовного наполнения, какое ее родители находили в религии. «Я теперь себя очень хорошо чувствую на сцене, – писала она во время своей учебы, – так тихо, любовно, зыбко, идут переживания, несутся, приходят откуда-то, точно паутинки в воздухе сплетаются и реют, тянутся, переплетаются. Сидишь на сцене, не ушла бы, и когда кончается,

и остается одна неудовлетворенность после подъема, как после смерти актера, неблагодарнейшего из искусств». Белла решила стать актрисой, хотя она была и одаренным писателем, и ученым с широкими литературными интересами: диссертацию на курсах она писала по Достоевскому, но при этом особенно любила французскую литературу. Главное, к чему лежала ее душа, – жизнь в искусстве. Найдя в Москве стремительное течение культурной, светской, интеллектуальной жизни, она думала о том, как теперь далека от своей провинциальной, торговой, отсталой еврейской матери…

> Опыт Беллы является типичным примером того, как вбивался клин между родителями и детьми, когда молодые евреи из черты оседлости сами вплетали в свою жизнь искусство.

Белла поняла бы еще одного еврея, Льва Троцкого, который писал о своем отце: «Инстинкт восприятия познания, мелкобуржуазная точка зрения на жизнь – от этого я оттолкнулся могучим толчком и уплыл, чтобы никогда не возвращаться». Неистовый путь социалистов, по которому ушла от родителей сестра, был не для Беллы. Ей, как и Шагалу, искусство показало ту дорогу, которая вела из Витебска.

Сентябрьским днем 1909 года девятнадцатилетняя девушка, глянув на красивого молодого человека, который растянулся на диване доктора Брахмана, увидела в нем осуществление своей мечты и своих надежд. У него, вспоминала она, «кудри по всей голове, спадающие вьющейся челкой на лоб до самых глаз. У него был вид дикого, бунтующего художника, – я не могла понять, то ли он хочет заговорить со мной, то ли собирается укусить меня этими острыми белыми зубами». После встречи на мосту Белла полетела домой и бросилась с книгой в свое кресло у окна. Но на следующий вечер она уговорила своего брата Менделя выйти с ней после субботнего ужина, выбрала буфет на вокзале, невдалеке от домов и Теи, и Шагала. Когда они уходили из буфета, «луч света упал на худое, бледное лицо, на два удлиненных глаза и приоткрытый рот с острыми белыми зубами… Это был он!.. Ожидала ли я его? Вышла ли я, чтобы увидеть его?.. Я почувствовала, что Мендель отшатнулся от меня, будто я стала ему чужой». Позднее Шагал ожидал ее на мосту и заговорил с ней. Она отметила, когда он шел рядом с ней, что он крепкий, как крестьянин, и что у него была «мягкая и теплая и сильная» рука. Осенние дни становились все короче, и они бродили по малой стороне города, по берегу темнеющей Двины. «Сваи исчезали в воде, деревянный мост был совсем белым. Река

внизу менялась, становясь из синей стальной серой, ее поверхность была изборождена морщинами, как вспаханное поле. Вода бормотала что-то, убегая вдаль».

Белла написала ностальгическую новеллу «Первая встреча» спустя тридцать лет после их знакомства, когда и она, и Шагал вместе тщательно создавали образ шикарных русских эмигрантов. Фотографии 1910 года показывают первый эксперимент, сделанный Шагалом по созданию такого образа вскоре после того, как он встретил Беллу. Следы провинциализма и неловкость позы исчезли, его одежда более нарядна, и, видимо расслабившись физически, Шагал начал культивировать в себе богемный образ с восточным оттенком. И хотя их мемуары приукрашены, все-таки в целом нет причин сомневаться в общем для них содержании.

Начало их романа отмечено двумя главными работами, которые Шагал сделал в Витебске осенью 1909 года. Одна работа – это картина, названная «Моя невеста в черных перчатках», и в пару к ней – «Автопортрет с кистями». Обе картины исполнены серьезности, великолепия и пышности классического портрета. В первой весь холст заполняет грациозная, мягкая фигура Беллы, задумчивой, но уверенной, с наклоненной головой. Темный фон, облегающее белое платье, лиловые полутона, сконцентрированные в медальоне и отдающиеся эхом в берете, черные перчатки – все напоминает испанские портреты от Веласкеса до Гойи. И все же первый образ Беллы, как заключает историк русского искусства Александр Каменский, «пронзительно современен и тысячью нитей связан с жизнью российской интеллигенции в начале XX века. Эта полная душевная раскрепощенность, дерзкая смелость взгляда, острота ощущения, мысли – как все это похоже и на чеховских героев, и на некоторые интонации поэзии Блока! Глубоко современны и эта диссонансность цветовых контрастов, и легкая асимметрия в построении лица, расположении рук, повороте головы».

Сопричастность сидящей модели и художника придает всем шагаловским портретам Беллы особый шарм, гордость за свою возлюбленную наделяет их особой духовной силой. «Я пишу тебе, – говорила Белла Шагалу в дни их помолвки, – потому что мы запутали наши души, и душа иногда чувствует себя единой, а иногда разделенной. Странно, что, прежде чем жизнь притянула нас, мы пытались тянуться в жизни поодиночке».

Картина «Автопортрет с кистями» сдержанностью своей цветовой гаммы настолько же самоуверенна, насколько и традиционна: черная туника контрастирует с сияющим белым воротником и с золотом загорелого лица Шагала, которое резко

освещено, подчеркнуты подбородок, нос и широкий лоб – решительные, энергичные черты лица. Сжав кисти в показном жесте голландского живописца XVII века или итальянского маньериста, Шагал объявляет себя мастером своего дела. Но есть в картине, как замечает Каменский, и «театральность… артистическая небрежность… придворная элегантность… Вчерашнему подростку из бедного еврейского предместья забавно видеть себя в таком претенциозно-аристократическом виде». Историк искусства Александр Ромм, ставший другом Шагала вскоре после того, как тот написал эту картину, вспоминал, как художник в то время отзывался о старых мастерах, поминая в своих письмах «лукавого Кранаха» и «бездумного Фра-Аджелико». Он мог, восхищенно считал Ромм, проникнуть в сердце «Сезанна, Греко, Ренуара, кого угодно» и принять их секреты, чтобы «спаять с собственным даром». Оба портрета обогащает определенная игривость, в них есть намек на детские переодевания, экспериментирование с миром взрослых. Мейер полагает, что встреча с Беллой, любившей и живопись XVII века, и драматургию, явилась тем толчком, который придал театральность этим и многим другим картинам, написанным в Витебске и в Санкт-Петербурге между 1909 и 1911 годами.

Эти портреты были открытым заявлением. Но роман Шагала с Беллой, скрывающийся за ними, был менее определенным, более мучительным, тянулся дольше, чем об этом говорят самонадеянные работы и мемуары. В то время, когда Шагал писал картину «Моя невеста в черных перчатках», он сделал два наброска своей новой подруги карандашом и пером, что наводит на мысль о неопределенности, однако и о нежном интересе, и о том, что он старается понять ее. В одном рисунке, где есть не только контур, он улавливает ее трепетность, стремительность и хрупкость, когда она и приближается к растению, и отклоняется от него, почти как птица в полете. Ее голос, говорил он, был «как голос птицы из какого-то другого мира». Более противоречива «Карикатура Берты» (второе название, «Белла», было добавлено позднее). Он подшучивает над ней, как над романтичным «синим чулком». С горячей экспрессией, в такой же уверенной позе, руки на бедрах, как в наброске и на картине, Белла стоит перед ювелирным магазином родителей с розой за поясом, с вилкой и ложкой в волосах, с книгой Александра Блока «Стихи о Прекрасной даме». Этот тон ироничного восхищения возвращает к раннему письму, где Шагал говорит о ней: «Богатство прошедших и современных опытов мимо ее не проходит, и сама питает некоторую любовь к литературе (отнюдь не злоупотребляя… бумагой), философии и другим отделам

искусства». Это наводит на мысль о том, что он заинтригован, но все еще не принял на себя никаких обязательств.

Белла, со своей стороны, очертя голову кинулась в страстные, серьезные поиски, чтобы понять и поддержать его работу. У нее прежде не было возлюбленного, и в своей горячей преданности она рассматривает его искусство как свое собственное дело, как нечто почти святое. «Мне очень хочется сказать тебе все, что мне сказали твои картины», – напишет Белла после помолвки своим элегантно закругленным, летящим, твердым почерком, выражающим ее решимость и увлеченность.

«Я очень строга буду и требовательна, потому что от тебя мне, как от себя, хочется другого. Главное, чувствуется в тебе искреннее желание пострадать и самое чистое отношение к искусству. Поэтому как-то особенно надо скорей дойти до него… В твоем «Покойнике» нет ли влияния, преклонения пред Чюрленисом? Нет? Потом, объясни мне одно. Я решила, что надо об этом поговорить серьезно. Я перестаю окончательно и непримиримо принимать таких, как Ларионов, Машков, Кузнецов, Гончарова… Что они себе думают? Кого можно убедить нарочным невниманием к технике? Как они меня убедят, что я вижу искусство, жизнь какую-то, пусть даже внешнюю, искусство, которое должно давать мне забыть, что это искусство, дело рук, когда я ясно вижу каких-то картонных иль вылепленных из хлеба людей? Ведь всякая жизнь требует полноты звука, для этого нужно, чтобы кровь текла по всем жилам, значит, должны они (жилы) быть. Не о реализме я говорю. Мне не нужно анатомии. Мне нужно искусство, которое умеет скрывать [свое] физическое существование, но которое зиждется на нем, иначе я не поверю. Или дай мне свою фантазию звучную и звездную, необыкновенную и удивительную, как у единственного Чюрлениса… Понимаешь, у меня такое впечатление от тебя. Я не претендую на понимание, я сама и штриха не могу набросать, но чувствую все-таки довольно ярко и остро».

Как девочка из ортодоксальной семьи, Белла больше рисковала в этой дружбе, чем Шагал.

Вскоре после их первой встречи она должна была к началу учебного года вернуться в Москву, а Шагал – в Санкт-Петербург. Но в первые месяцы нового года она навестила его там, вероятно не поставив об этом в известность родителей. Сохранились набросок 1910 года, сделанный в столице, на котором голова Беллы наклонена к столу, и рисунок «Комната на Гороховой». На нем изображена пара, в одежде лежащая на узкой кровати, на смятой простыне, – вероятно, двойной портрет первых дней их

романа. Эти рисунки, явно не для публичного показа, наводят на мысль о колебании на краю, неуверенности и торопливых встречах. В это время Шагал пишет о любви, «которая складывается из души неудовлетворенного юноши», о попытках переложить на холст «горечь бесплодных свиданий». Ромм вспоминал, что «о любви, зачатии он говорил с едкой усмешкой и грустью». Шагал писал и стихи, жалуясь на свою трудную жизнь, описывая себя как «жестоко растоптанного», «казненного судьбой» уже «с утра» и обреченного на «ранний жребий на кресте». В этой смеси жалости к себе и чрезмерной молодой самоуверенности Шагал в этот период ассоциирует себя с Христом. Оба они – гонимые евреи, в них живет непонятый, радикальный, творческий дух. Наброски автопортретов этого периода называются «Мне нечего делать», «Мои мечтания», «Я с ума схожу».

Любовь Теи или Беллы могла придать вес и цвет работам Шагала, но не разрешала его проблем. Шагал не знал, как ему, живописцу, развиваться в России, как найти учителя, который мог бы помочь ему в этом, и как урегулировать свой финансовый статус и легализоваться в Санкт-Петербурге. Все это беспокоило его, когда осенью 1909 года, как раз после того, как он встретил Беллу, произошла еще одна неожиданная встреча, почти столь же важная для его искусства. Студию Шагала на Захарьевской посетил Леопольд Сев, он пришел в восхищение от работ художника и вскоре купил картину «Покойник». Сев дал Шагалу записку, в которой представлял молодого живописца своему другу Леону Баксту. У Шагала не было сомнений по поводу этого события. Он написал в своих мемуарах три слова: «Бакст. Европа. Париж».

Глава шестая
Леон Бакст. Санкт-Петербург 1909—1911

Однажды поздней осенью, в середине дня, Шагал с пачкой рисунков и письмом от Сева пришел в квартиру Леона Бакста в доме № 25 на Кирочной. Хозяин квартиры еще спал. «Час дня, а он все еще в кровати, – подумал Шагал и, нервничая, стал ждать в тишине изящной передней. – Ни криков детей, ни запаха женских духов. На стенах картины с греческими богами, черного бархата, расшитая серебром завеса синагогального ковчега. Странно!» Наконец, вышел хозяин дома, «чуть улыбнулся, показав ряд блестящих зубов, розовых и золотых». Бакст выглядел денди, «всегда аккуратный, в белой рубашке в розовую полоску, с темным галстуком-бабочкой и, разумеется, всегда с цветком в петлице, – по словам танцовщицы Брониславы Нижинской. – Его выпуклые серо-голубые глаза смотрели над пенсне, которое он редко снимал, рыжие волосы на небольшой, круглой голове тщательно причесаны, под большим, горбатым носом пышные усы; его нельзя было назвать красивым, но в его привлекательной личности чувствовался художник». Шагал понимал кое-что еще: «Мне казалось нелепой случайностью то, что он был в европейской одежде. Он еврей. У него над ушами завивались рыжие завитки. Он мог бы быть моим дядей, моим братом».

В то время Бакст был самым знаменитым русским художником в мире. Только что он испытал триумф первого из «Русских сезонов» Дягилева, который открылся в Париже в мае 1909 года, когда французской публике представили новый энергичный танец, изменив мнение Западной Европы о сценических представлениях. Популярность «Русского балета Сергея Дягилева» ознаменовала начало парижского безумия в отношении русской культуры – экзотического и дикого примитива с его яростным, открытым, ярким цветом, – которое продлилось все 20-е годы. Основу этому в 1909 году заложил Бакст, создатель экстравагантных декораций и костюмов для «Клеопатры». Он купался в лучах славы европейского успеха, когда не спеша возвращался домой, проведя октябрь в Вене.

Бакст, любивший Рембрандта и Веласкеса, в душе был классиком: греческие боги, охранявшие его прихожую, были тщательно отобраны. Классическое изящество и склонность к Востоку, сочетавшиеся в нем, бросили французский культурный истеблишмент к его ногам. Сила его рисунка была в извивающихся, летящих линиях, соответствующих эстетике *art*

nouveau. Бакст привнес в оформление «Русских сезонов» живость, которая дополняла и воодушевляла постановки Дягилева.

В русском театре ощущалась чувственная энергия, и это нравилось парижской публике. Бакста не устраивали общепринятые декорации задников, и он очаровал всех новыми, экзотическими декорациями сложных, будто трепещущих цветов, что стало существенной частью спектакля, поскольку вертикальные плоскости включились в движение на сцене. Так Бакст революционизировал роль театрального дизайна. Западная публика, начиная с конца XIX столетия, была очарована восточными цивилизациями. Художественные решения, использованные Бакстом в оформлении египетской драмы «Клеопатра» – ссылки на восточную и греческую культуры, геометрические очертания, мозаика и стилизованные растительные мотивы – оказались настолько соблазнительными, что повлияли на современные течения в моде и в украшении интерьеров. «Это очаровательно, это постоянно волнует глаз, – писали в газете *Le Temps*. – Месье Бакст, русский живописец, создавший эту великолепную картину с ее колоритом и в декорациях, и в костюмах – истинно великий художник». Впервые русский художник неожиданно изумил Запад, и молодые русские критики ликовали. «Интеллектуальные, художественные и творческие персонажи Парижа… сняли шляпы перед молодой, цветастой, вакхической оргией, что пришла с северо-востока», – отмечал Анатолий Луначарский, в то время как Яков Тугендхольд, парижский корреспондент художественного журнала «Аполлон», рассказывал русским читателям, что «словно какой-то электрический ток сразу сообщил Франции все то лихорадочное возбуждение, которым у нас в последние годы окружено слово «театр», и Париж как будто бы начал просыпаться от своей театральной дремы».

«Слава Бакста после «Русских сезонов» за границей кружила мне голову», – вспоминал Шагал. Но как только прославленный художник заговорил, Шагал услышал акцент из Гродно, и ощущение родства усилилось.

«Он понимал меня, он понимал, почему я заикаюсь, почему я бледнею, почему я так часто грущу и даже почему я пишу лиловыми красками.

Он стоял передо мной.

«Что я могу для вас сделать?» – сказал он. Обычные слова в его устах звучали странно, с особым акцентом.

Когда он один за другим перевернул мои рисунки, которые я поднимал с пола, где сложил их кучкой, он сказал, растягивая слова с интонацией лорда:

«Да… ааа… ааа! Тут чувствуется талант, но вас ис-пор-тили, вы на неверном пути… ис-пор-тили»…

Испортили, но не совсем… Если бы кто-то другой произнес эти слова, я не обратил бы на это внимания. Но авторитет Бакста был для меня слишком велик, чтобы игнорировать его мнение. Я стоял и слушал его, я был глубоко задет, и я верил каждому его слову, а сам при этом смущенно сворачивал свои холсты и рисунки».

Все тут же устроилось. Бакст преподавал в дорогой новаторской санкт-петербургской Школе Званцевой, и Шагал присоединился к его ученикам. Тридцать рублей в месяц платила за него благодетельница Алиса Берсон.

Шагал был загипнотизирован Бакстом.

Бакст, с его подчеркнутой медлительностью, с преувеличенной точностью в одежде и манерах, был обаятелен для всех, но Шагал изучал его с особым интересом человека, который происходил из той же среды и так же стремился покинуть ее. «Он был экзотичным, фантастичным – он прошел от одного полюса к другому. Пряность и мрачность Востока, прозрачная отчужденность классической Античности – все это было его», – вспоминала танцовщица Тамара Карсавина. Родился Лев Самойлович Розенберг в еврейской семье нижнего слоя среднего класса в 1866 году. Бакст (в 1889 году он взял фамилию своей бабушки) был на десять лет младше Пэна и, как только смог, проложил дорогу прямо в сердце русской культуры. Как и Шагал, он, молодой художник, пробивался в Санкт-Петербурге, рисуя вывески магазинов и делая иллюстрации для детских книг. В 1886 году он познакомился с Чеховым, а лето 1890 года провел в загородном доме семьи Бенуа недалеко от Санкт-Петербурга, в Ораниенбауме. В 90-х годах XIX века Бакст ездил в Париж и Северную Африку. Он соединил в декоративных работах, книжных иллюстрациях и сценографии для Мариинского театра богатство ориентализма, изысканное изящество *art nouveau* и цветистый примитивизм русского народного искусства. В 1898 году Бакст и Александр Бенуа основали группу «Мир искусства», и тогда, писал Бакст, «началась моя упорная кампания за искусство, которому я поклоняюсь. Я решил посвятить свою жизнь искусству, сражаться за него, чего бы это мне ни стоило, дабы поддерживать его верховную власть и независимость перед всеми другими интересами». В знаменитой работе его кисти, портрете Дягилева, изображен и сам портретируемый, и художник, принадлежащий привилегированному миру, которым он управлял, когда пришел

в 1906 году в Школу Званцевой.

Импресарио в этом портрете самоуверенно смотрит нам в лицо, но психологически нас притягивает фигура, сидящая за Дягилевым, тонкая фигура в сером у черной занавески, в углу, под канделябром в форме многоголового дракона, – няня Дуня, которая жила с Дягилевым и заправляла самоваром на встречах «Мира искусства», подавая чай и варенье друзьям хозяина. Когда Дягилева в конце его жизни спросили, обижал ли он кого-нибудь, он сокрушенно ответил, что однажды ушел из дома, не поцеловав руку няни и не спросив ее благословения. Картина мягко намекает на оставшийся с детства глубокий след, который превратил Дягилева в подобие Питера Пэна, в поверхностного денди, но в картине видна и боль, с которой Бакст расставался со своим собственным детством. Бакст стремился войти в высшее общество, и в 1903 году с ним произошло событие, которое тогда могло показаться и незначительным, но оно наложило отпечаток на всю его жизнь: он влюбился в Любовь Гриценко, вдову, дочь легендарного Павла Третьякова, коллекционера и основателя художественной галереи в Москве. По русским законам, брак между евреем и православной был невозможен, тогда Бакст принял в Финляндии лютеранство.

«Без цветов и музыки половина счастья отнята», – беспечно писал Бакст к Любови во время их помолвки. Он казался себе безупречным эстетом, но перемена религии оказалась для него бедой. Бакст не осознавал, насколько сильно он ощущал себя евреем, и начиная с 1903 года он страдал от часто повторяющихся приступов депрессии. Вскоре Бакст расстался с женой и стал подвергать сомнению все свои достижения. В 1908 году он писал Любови (с которой оставался в хороших отношениях), что «падение, сухость и ошибки моей художественной карьеры» скоро станут всем понятны, и даже «ученики меня же потом не будут признавать». Спустя год после того, как Шагал появился в его изящной холостяцкой квартире, сам император подписал прошение Бакста о разводе, и в 1910 году Бакст вернулся в иудаизм. «Странно ощущать себя ужасно равнодушным и почти подавленным», – писал Бакст Любови, находясь на вершине парижского успеха. Жизненный опыт содействовал ограничениям – строгой сдержанности в работе, европейской точности одежды и манер. Хотя изначально Баксту были свойственны жеманство, привередливость, некое тщеславие, когда он мог после балетного спектакля пробежаться около танцовщиков в ожидании комплимента. Этими ограничениями он пытался удержать разделенные свойства характера вместе и придать смысл жизни, которая потеряла свой

стержень. Еврей в фальшивом одеянии, раздраженный своей собственной ассимиляцией, – вот что увидел Шагал при их первой встрече и что всегда окрашивало образ Бакста. Когда в 1924 году Бакст умер в Париже, Шагал записал: «Хотелось выгнать всех гоим, стоявших вдали в передней, без шапок, и даже Иду Рубинштейн (балерина, подруга Бакста) в ложно-трагической позе… Ведь лежит еврей… Это он так себе ходил в смокинге, гнался за славой».

Тогда уже Шагал осознавал, что ассимиляция Бакста никого, в сущности, не убедила. Жан Кокто говорил о нем: «Огромный светский попугай со скрипкой Энгра на голове, монстр еврейской двойственности… он много хвастается и никогда ни с кем не спит». Дягилев выражал недовольство его «медленно-насмешливым голосом» и «кривой болезненной улыбкой», расплывающейся по его «краснощекому лицу». Бенуа пошел еще дальше и в момент ревности сказал Серову: «Я никогда не презирал евреев, напротив, я питал к ним слабость, но я осознаю их специфические дефекты, которые ненавижу… Бакст – это особенный еврей, в том смысле, что он жадный и кроткий – комбинация, которая делает его каким-то скользким и хищным, змееподобным, отталкивающим, так сказать». Только симпатизирующий Баксту критик Тугендхольд видел в искусстве художника цивилизованный сплав культур, который он определял как «эллинистический иудаизм». Все это было далеко от испытываемого чувства реальности в искусстве Шагала или от прочных связей с хасидским миром его родителей. Разница была такова, что пример европейской ассимиляции Бакста одновременно и очаровывал, и отталкивал, а перспектива занятий в его школе вызывала трепет, но и обескураживала.

Школа Званцевой, взлетевшая высоко благодаря очарованию Бакста, в те дни была знаменита как «единственная школа [в России], оживленная дыханием Европы». Расположенная на углу Таврической улицы, она размещалась в эффектном сооружении – в здании, подобном свадебному торту с пятью ярусами комнат, расположенных по кругу, каждая из которых выходила на большую террасу, окаймленную металлической решеткой в стиле *art nouveau*. В верхнем этаже этого здания находились апартаменты поэта-символиста Вячеслава Иванова. В его литературном салоне, названном «Башня Иванова», каждую неделю собирались ведущие поэты Серебряного века, там бывал и Александр Блок[19].

В Школе Званцевой осязаемо ощущалась приверженность движению символистов: в середине

круглой классной комнаты стоял мольберт, задрапированный коричневым бархатом, который представлял собою памятник Врубелю.

Символизм был тем берегом, к которому пристали в своих работах Бакст и его приятель, художник-график Добужинский. Но Школа Званцевой выросла не на почве символизма. Она была основана в Москве в 1899 году Елизаветой Званцевой, русской художницей, которая в 90-х годах XIX века жила в Париже. В эту школу стремились либерально настроенные студенты из-за ее антиакадемизма. Там преподавали Серов и Коровин, но к 1905 году их интерес угас, и в 1906 Званцева, переведя школу в Санкт-Петербург и пригласив Бакста руководить ею, рассчитывала на возникновение нового импульса в современном обучении. Бакст бросил на решение этой задачи всю широту своего парижского опыта; он создал школу, открытую для самых последних течений в искусстве, и поддерживал принципы, удивительно далекие от принципов его собственной живописи.

Все признавали, как писал Серов, что Бакст – пылкий энтузиаст, очень обязательный по отношению к выбранным им тридцати учащимся, – был «гениальным профессором». Среди его учеников было много женщин, которые упивались поклонением своему герою. Юлия Оболенская, современница Шагала, в своих воспоминаниях о жизни в школе писала, что Бакст превозносил буйный цвет и непосредственность детского рисования, но определенно отказывался давать примеры для имитации или подвергать сомнению наличие собственной тенденции у каждого студента. Приняв на себя обязательство «не столько учить», сколько защищать «ищущий молодой глаз от фальши и рутины», Бакст считал, что «будущая живопись зовет к лапидарному стилю, потому что новое искусство не выносит утонченного – оно пресытилось им». Как многие одаренные преподаватели, Бакст хорошо понимал, какова пропасть между тем, чему он учил, что он видел как будущее искусства, и тем, что он делал на практике, считая это направлением второстепенного значения. На вопросы учеников, почему он работает не так, как просит работать их, он отвечал: «Я вас учу писать не так, как я пишу, а так, как надо писать». Бакст отсылал их к искусству, которое, как он полагал, не знает духовной усталости, но согрето «человеческими усилиями-улыбками». Пафос этой идеи делал его одновременно и привлекательной, и трагической фигурой.

Уроки в школе длились с десяти тридцати до трех; после двух дней рисования с натуры следовали два дня рисования по памяти, затем – два дня живописи с натуры, за чем следовала

живопись по памяти. По средам Добужинский приходил на урок рисунка, но центральным днем недели был день, который Бакст называл «боевым днем», – по пятницам он вел урок живописи. Оболенская вспоминала, что в этот день никто не работал; все ждали появления Бакста, который являлся с обычной пунктуальностью, красиво одетым. Он подходил к первой работе и просил всех обратить на нее внимание. Несчастный автор стоял перед ним, а он «с безжалостной проницательностью начинал разоблачать все его тайные намерения и неудачи… Весь класс образовывал кольцо вокруг Бакста, этюда и подсудимого, у которого в начале разговора пылало правое ухо, а при окончании левое, и затем он присоединялся к общему кругу для совместного разбора товарищей».

Шагал, который не был предупрежден об этой системе, узнал о ней только в конце своей первой недели.

«Учеба закончена. Бакст критикует в пятницу. Он приходит только один раз в неделю. Тогда все ученики прекращают работу. Мольберты выстраиваются в линию. Мы ждем его. Вот он.

Он ходит от одного холста к другому, не зная точно, кому что принадлежит, до тех пор, пока спрашивает: «Чье это?» Он говорит мало – одно-два слова, – но гипноз, страх и дыхание Европы делают остальное.

Он подходит ко мне. Я погиб. Он говорит мне, или, точнее, он говорит о моем этюде, хотя не знает (или притворяется, будто не знает), что это мое. Он говорит мне несколько необязательных слов так, как ведут вежливую беседу.

Все ученики жалостливо смотрят на меня.

– Чей это набросок? – спрашивает он, наконец.

– Мой.

– Я так и думал. Разумеется, – добавляет он.

В моем сознании мгновенно пробегают мои углы, все мои темные комнаты, но нигде я не был так несчастен, как после замечания Бакста».

Бакст медлил с похвалой, но быстро уничтожал. Он нападал на все, вспоминала Оболенская, часто употребляя в речи грубости, но никто не обижался, и каждое его резкое суждение считалось полезным для работы на следующей неделе. Однако чрезмерно чувствительный Шагал видел происходящее иначе. В следующую пятницу было то же самое – никакой похвалы. Шагал вылетел из класса. Он утверждает, что не возвращался в школу три месяца (что было или преувеличением, или ошибкой; скорее всего, то были три недели, поскольку он должен был учиться в школе всего шесть месяцев). В течение этих недель он работал в одиночестве, решив не сдаваться, но заслужить одобрение Бакста.

Когда Шагал вернулся, Бакст повесил его новую работу на стену студии в качестве награды.

Это признание вызвало у соучеников Шагала завистливое уважение, но вряд ли помогло ему войти в их среду. Он снова боялся. Бакст и его избранная компания, а также регулярные визитеры – Бенуа, Всеволод Мейерхольд, Алексей Толстой – казались весьма далекими, слишком изысканными и исключительно сплоченными. Ученицы-женщины были по большей части из хороших семей Санкт-Петербурга, среди них были Софья, графиня Толстая, и группа «синих чулок», которые обожали Бакста и называли себя «подмастерьями Аполлона». Среди мужчин были племянник Бакста Александр Зилоти, сын успешного пианиста, и любовник Дягилева Вацлав Нижинский, который, как вспоминал Шагал, рисовал неуклюже, как ребенок. Было много одаренных студентов из провинции, в том числе Николай Тырса, из семьи кубанских казаков, и один мальчик из черты оседлости, Меир Шейхель. Большая группа учеников, образовавших тесный социальный круг, вместе посещала выставки, последние спектакли Мейерхольда и балет, они писали стихи, рисовали карикатуры и читали – судя по письмам, которыми обменивались Оболенская и ее подруга, – «часто Пушкина, чаще [Кнута] Гамсуна», рассказ которого «Голод» (1899) олицетворял авангардный стиль.

Лишь немногие, за исключением Александра Ромма, симпатизировали новичку Шагалу.

Ромм – элегантный, прекрасно образованный студент Санкт-Петербургского университета, на год старше Шагала – сразу же распознал в нем великий талант. Начиная с 1909 года двадцатитрехлетний Александр Ромм занял место Меклера, искушенного в житейских делах, земного и буржуазного друга Шагала, чья поддержка и близость были существенны для него, когда он начинал карьеру в незнакомой обстановке. Шагал зависел от таких людей, пока не женился на Белле, которая объединила в себе все роли. На ранней фотографии Шагал и Ромм вряд ли составляют пару подходящих друг к другу людей. Шагал – невысокий, худой, неуверенный в себе и, похоже, голодный, а Ромм – уверенный, приземистый, в щеголеватом, ловко сидящем белом костюме. Учащиеся Школы Званцевой изумленно глядели на то, что Ромм, который бегло говорил на многих европейских языках, был неотразимо привлекателен и имел успех у женщин, играл вторую скрипку при обтрепанном, заикающемся новичке из черты оседлости.

В своих мемуарах – осложненных горечью его собственных

неудач – Ромм описывал, что их соученики не любили Шагала за то, что он казался «неискренним» и «надуманным», за то, что робость, гордость, ощущение себя человеком из черты оседлости, никчемность сочетались в нем с чрезмерной самоуверенностью. Не было у Шагала оснований и для встреч с Шейхелем – «они невзлюбили друг друга, эти два любимца Бакста… Сарказм внешне ребячливого, внешне сентиментального, но «по-литвацки» рассудочно изощренного Шагала столкнулись с наивной верой, простотой и просветленностью Шейхеля». И только Ромм оценивал по достоинству мечтательность Шагала, вспоминая, что как только он появился в школе, то произвел впечатление, «будто он только что «воплотился», «упал с луны»… Самые обычные явления жизни… вызывали у него порой едкие замечания или какое-то удивление». Впрочем, Бакст относился к Шагалу серьезно, вот как он сказал о нем Тырсе: «У меня два ученика, один ходит на голове, второй на ногах, но я не знаю, который из них лучше». Оболенская отметила в своих мемуарах, что, хотя школьные работы Шагала не производили впечатления значительных, все-таки класс с интересом дожидался работ, которые он делал дома.

Сам же Шагал после учебы в предыдущих школах понимал серьезность здешних студентов: «ученики Бакста, все более или менее одаренные, по крайней мере, знали, куда шли». Он ценил окружающую обстановку, которую он называл «Европа в миниатюре». Объявив, что Гоген, Матисс и Морис Дени – художники будущего, Бакст направлял своих учеников к современным международным средствам выражения, среди которых они могли бы найти свои собственные формы при общей тенденции интеллектуальной независимости. Их целью были простота форм, очарование цветом и свободный мазок. Натюрморты составлялись из простых, грубых предметов, натурщики выбирались за их необычные силуэты, красавцев не приглашали. Студенты писали на грубых, шершавых, как мешковина, холстах, используя столярный клей для грунтовки и широкие кисти (узкие были запрещены), чтобы достичь размашистого мазка и толстой красочной поверхности. Во имя сохранения свежести впечатления избегали предварительного рисунка, стремились подчеркивать цветовые комбинации. Так достигалась определенная монументальность. Бакст сделал себе имя, будучи в Париже театральным декоратором, и, сомневаясь в будущем станковой живописи, мечтал скорее о декоративном стиле, гармонирующем с архитектурой. Тырса расписывал фресками церкви; Шейхель делал композиции длиной пять ярдов о еврейской жизни – «Хасидский танец», «Венчание Торы».

Но больше всего Бакст подчеркивал важность цвета. «Я сам рехнулся на цвете и не хочу слышать слова о черном и белом», – писал он из Парижа. «Искусство – это только контрасты, – бывало, говорил он. – У меня есть склонность к усилению цвета; и я пытался достичь гармоничного эффекта, скорее используя контрастные друг к другу цвета, чем подбирая цвета, которые идут друг другу… Яркий, чистый цвет – это мое пристрастие». Не испытывая интереса к натуралистической аккуратности, Бакст оценивал картину по тону и текстуре, напряжению и диалогам между цветами. Он поддерживал простое рисование и запрещал черные обводки, потому что они прерывали полеты между красками. Шагал немедленно откликался Баксту. Оболенская вспоминала, что Шагал первым показал работу, где было розовое на зеленом фоне. Это могла быть «Маленькая гостиная», изображение комнаты в доме его деда в Лиозно: двойной изгиб спинки стула и срезанный угол стола вызывают ощущение движения и воздуха. Шагал, следуя совету Бакста, уменьшает количество цветов, чтобы лучше владеть ими, и напряжение между доминирующим оттенком розового и легким зеленым делает интерьер живым. Тем не менее «Маленькая гостиная», с ее неустойчивостью и беспокойством, более обязана Гогену, чем кому-либо еще.

Многому ли на самом деле Шагал научился у Бакста? Как и Бакст, он всю свою жизнь был связан с цветом и театром. Но в Школе Званцевой Шагал провел только шесть месяцев. Он всегда считал себя «необучаемым», тремя годами ранее, занимаясь у Пэна, Шагал писал: «Правда состоит в том, что я не в состоянии учиться. Или, скорее, меня невозможно учить… Хождение в школу было для меня скорее овладением информацией, общением, а не надлежащим обучением». Общение с Бакстом стало поворотным пунктом: Бакст открыл дверь в Европу. «Судьбу мою решила школа Бакста и Добужинского. Бакст повернул мою жизнь в другую сторону. Я вечно буду помнить этого человека», – писал Шагал в 1921 году.

Сам Бакст все больше поворачивался от России к Парижу. Весной 1910 года он устроил для учеников Школы Званцевой первую общую выставку в Санкт-Петербурге, в комнатах художественного журнала «Аполлон». Это был первый шанс для Шагала выставиться публично, и, хотя Бакст настаивал на анонимности сотни картин, карикатура одной из учениц, Магдалины Нахман, на тему этой выставки подтверждает, что работы Шагала стояли отдельно. Картина «Покойник» была выставлена под номером один, картина «Свадьба» и большой лиловый холст «Обед» (теперь утерянный) также были

представлены. Но выставка потерпела фиаско: к вернисажу была разослана тысяча приглашений, однако почти никто не пришел. Карикатура Нахман показывает двух раздраженных, кажущихся недовольными посетителей. Оболенская печально пишет, что «день открытия должен был быть для нас большим событием, но не стал им». Больше всего шокировало студентов то, что сам Бакст так и не увидел выставки: он развелся с женой и покинул Санкт-Петербург за несколько дней до открытия. Он уехал в Париж 20 апреля, чтобы работать с Дягилевым и «Русским балетом», и не намеревался возвращаться в Россию. Шагал, который представлял себе, что с помощью Бакста сможет обосноваться в Европе, был подавлен. Разговор о возможной его поездке остался незавершенным, и теперь это мучило и доводило его до сильнейшего возбуждения. В конце апреля Шагал писал Баксту в Париж в дикой надежде получить от него приглашение во Францию. Но «ничего не отвечает (Б), – написал он Ромму в мае. – Забыл в вихре балерины, ее ножек вертящихся, забыл ученика (какое неизбежное слово), одного небольшого человека… и поэтому грустно».

Бакст покинул своих студентов, предал их забвению, понимая, что не смог бы оправдать надежд, которые они возлагали на него. Вскоре после его отъезда из Одессы прибыла в Санкт-Петербург первая авангардная выставка, девятьсот полотен «Салона Издебского», в ней были представлены работы Матисса, Дерена, Ван Донгена, а также русских художников Кандинского, Ларионова, Гончаровой, Лентулова и Александры Экстер. Бакст не мог конкурировать с этим новым русским авангардом, который, как он считал, «отравлен ядом отрицания», но должен был в итоге пройти через «низины грубости», чтобы позволить русскому искусству «вновь вырваться и расцвесть потом чистым и пышным деревом, полным ярких цветущих плодов». Париж и балет Дягилева звали Бакста.

Шагал чувствовал, что преемник Бакста в Школе Званцевой Кузьма Петров-Водкин не может ничему его научить, этот художник писал в неоакадемическом стиле, находясь под большим влиянием иконописи, и не приносил в школу интернациональных особенностей. Через несколько недель после отъезда Бакста Шагал тоже покинул Санкт-Петербург. Зализывая раны, он провел май и июнь на симпатичной даче Гермонтов в Нарве. Вернувшись в столицу, он остановился у Гольдберга, затем 7 июля, в день своего рождения, поехал домой в Витебск. «Я счастлив со всеми вами, – говорил он своим родным. – Слышали ли вы когда-нибудь о традициях, о живописце, отрезавшем себе ухо, о кубах, квадратах, о Париже?» Шагал думал о Баксте,

который живет и работает во французской столице, в то время как он чахнет и мучается в черте оседлости. Если судьба «растаять в одиночестве», говорил он Ромму, до́лжно навсегда остаться в Витебске, поскольку «так лучше: пусть здесь съест меня эта скучная и отвердевшая земля», чем снова выносить Санкт-Петербург без Бакста. В России в это время быстро прогрессировал авангард: Ларионов в 1910 году устроил в Москве первое шоу «Бубнового валета» – это была веха. «Бубновый валет» объединил молодых художников, среди них были Илья Машков, Аристарх Лентулов, Петр Кончаловский и Роберт Фальк, которые развивали примитивизм, основанный на ярком декоративном цвете и элементах популярного и народного искусства, вместе с тем прослеживалось влияние Сезанна и кубизма. Показ приветствовал Максим Горький. Но эта выставка была неинтересна Шагалу: с момента отъезда Бакста он видел свое будущее только в Париже.

Бакст говорил своим ученикам, что во время каникул нужно работать «если не до полного изнеможения, <…> то по крайней мере до мозоли на пальце», и Шагал, придерживаясь его слов, яростно писал в студии во дворе дома родителей все лето 1910 года. В «Портрете Анюты», где изображена его старшая замужняя сестра, Шагал, следуя совету Бакста, использует живой цвет, пластично формирует фигуру в виде энергичного силуэта на светлом фоне. Зловещий «Мясник» в сине-охристом колорите – это портрет его деда, похожего на грубого силача с топором в руке.

> Шагал, мечтающий о Париже, слушает пульс своей семьи, будто прощаясь с ней.

Он делает быстрые наброски карандашом и пером тех мест, которые что-то значат для него, – спальни родителей с матерью, спящей на одной из двух тяжелых одинарных кроватей; гостиной Теи, где он впервые увидел Беллу; пишет сепией и акварелью дом деда в Лиозно.

Когда Шагал писал шедевр 1910 года, картину «Рождение», он сознательно закрывал ею цикл о жизни русско-еврейского маленького города, открытый картиной 1908 года «Покойник». Эти два полотна – рождение и смерть – образуют арку, перекинутую через весь его первый русский период: картина «Русская свадьба», ню с Теей и портрет Беллы. Салютуя друг другу, картины «Рождение» и «Смерть» являют собою смесь символизма, реализма и примитивизма. Оба изображения являются портретами состояния души художника, усиленного некоей театральностью. Но если в картине «Покойник» («Смерть»)

чувствуется страх, то в «Рождении» – ожидание, неуверенность и волнение.

Малиновый балдахин над кроватью, висящий на четырех столбах, как из-за театрального занавеса показываются акушерка, которая держит ребенка, и бледная, все еще истекающая кровью мать. Поза лежащей на кровати матери напоминает «Данаю» Рембрандта, с которой Шагал был знаком по Эрмитажу. В предварительном рисунке к картине использованы подчеркнуто классицистические фигуры. Расходящиеся занавески появились под влиянием византийских икон на сюжет Рождества. Ромм настаивал на том, что картина «Рождение» была вдохновлена символистскими стихами Блока и Андрея Белого, объясняя это тем, что Шагал, «чья жизнь была – года исканий», в то время был поглощен темами рождения, смерти, бесконечной смены поколений. «А я времени не знаю, – мечтательно говорил Ромму Шагал, – и это, быть может, нехорошо, очень нехорошо». Однако, несмотря на то, что в картине «Рождение» сплавились влияния Востока и Запада, она представляет собой типичную русскую авангардную живопись 1910 года, где присутствует личная шагаловская смесь мистицизма и грубой материальности, происходящих от хасидизма, которым он был пропитан, и повседневной жизни Витебска. Фейга-Ита, наблюдая, как сын заканчивает работу над картиной, предложила перевязать живот матери белым полотенцем, и он «тут же последовал ее совету. И это было правильно! Тело приобрело жизнь!» Как и в картинах, где позировала Тея, женщина являет собою центр; как комический контрапункт к ее торжественности изображается муж, неуклюже выползающий из-под кровати, где он прятался – вспомогательное действие. В то время как в золотом свете лампы новости о рождении ждет группа перешептывающихся евреев. Их фигуры, трогательные, но гротескные, вызывают в памяти характеры, описанные в современной, вдохновленной хасидизмом литературе на идише. Например, как у Ицхака Переца в его книге «Времена Мессии» (1908), где чудо рождения, предчувствие и ожидание перемен, имеющих важное значение, сочетаются с юмором и реализмом. Вот сцена в книге Переца, для которой картина «Рождение» могла бы быть иллюстрацией:

«Вхожу в корчму. Большая комната, разделенная пополам старым занавесом. В половине, что ближе к дверям, за столом сидят трое мужчин. Они меня не замечают, но мне они хорошо видны. Предо мною три поколения…

Старик подумал и спросил:

– Что случилось, девочка родилась, что ли?

– Нет! – ответила старуха. – Мальчик…

– Мертвый?

– Нет, живой… – отвечает старуха, но в тоне ее не слышно радости.

– Урод? Калека?

– У него какие-то знаки на плечах…

– Какие знаки?

– Крыльев. Ясные следы крыльев.

– Крыльев?!

Старик озабочен, его сын изумлен, только внук подпрыгивает от радости:

– Как хорошо! Пусть растут крылья, пусть они вырастут большие, сильные крылья, как это хорошо!.. Не будет тогда человек прикреплен к месту, не будет барахтаться целый век в грязи, будет жить над землею… Разве небо не лучше, не красивее земли?»

Но практические перемены, по которым Шагал тосковал, все еще, к его огорчению, казались недостижимыми. В 1910 году Виктор Меклер уехал в Париж, и маленькие, аккуратные, заботливые письма от него были далеко не утешительны. В Париже Виктор пробивался изо всех сил и пытался отгородиться от успехов Шагала. «Я в картинах не люблю воздуха, а в письме истины, – хныкал он. – Как часто я хочу что-нибудь сказать, но не в состоянии написать… Изгнанников себе подобных искать в отчаянии я стал, но нашел ли?.. Они – не ты. Тебя я еще не потерял и надеюсь на тебя, и разлука уж становится мне тягостной (хотя нет в жизни иногда ничего приятнее, чем разлука с «лучшими друзьями»). Я приблизился так к той тишине, которая только возможна среди шума… ибо дружба (как чувство) рождается в тишине и как спираль концентрируется в экзальтации! Об истине ее мы не хлопочем, эти порывы – это наша тайна… Я как всегда уж ненавижу себя, и если дана была бы человеку возможность встретить самого себя, я себя убил бы в поле… Пиши мне. Твой Виктор. Скучно».

Перед Шагалом была другая дорога; он, безжалостный, получил то, в чем нуждался, и готов уже был освободиться от Виктора. Сначала он потерял его письмо и адрес, потом просто не хотел отвечать. «Для меня (и я не так уж важен), – писал он, – ты дорог, ты из прошлого (ты был необходим), ты ушел, ты почти не существуешь». И все же Шагал пытается уловить любое слово о Париже. «Я уже напуган множеством несчастий, которые происходят там с иммигрантами, – писал он. – Как ты живешь? У тебя хорошее <…> жилье? Это правда, что у тебя стеклянная крыша – много света? Я счастлив (Господь знает от чего). Частью потому, что я уверен, что буду в Париже. Вскоре все выяснится».

Но ничего не выяснилось. Не услышав от Бакста ничего, кроме молчания, Шагал уговорил Пэна попросить за него Бакста от своего имени и сам написал мэтру в сентябре 1910 года. «Такого никогда не писал еще по своей жестокости, – говорил он Ромму. – Пусть теперь не ответит. Тогда мне конец. Пусть ничего не выйдет, я молчать не хотел. Так в Питер ехать нельзя, плохо, невыносимо было [без Бакста]. Больше не надо».

Белла проводила долгие летние каникулы в Витебске и наблюдала, какие отчаянные планы строил Шагал в своем желании покинуть Россию. Роман между ними снова разгорелся, они оба были разочарованы своим родным городом. Белла по большей части проводила дни в студии в доме Явича. Она, прежде шокированная хвастовством Теи о том, как та позировала обнаженной, теперь делала то же самое. На следующий день после того, как Шагал написал ее, в студию пришла Фейга-Ита и увидела висящую на стене работу сына.

«– Что это такое?

Обнаженная женщина, груди, темные пятна. Я растерялся, и она тоже.

– Убери отсюда эту девушку! – сказала она.

– Дорогая маменька! Я тебя очень люблю. Но… разве ты себя не видела обнаженной? Что же до меня, то я только смотрю и рисую ее. – И все. Как бы то ни было, я подчинился матери. Я убрал холст и вместо этой ню нарисовал другую картину, процессию».

Набросок «Сидящая обнаженная» того времени показывает робкую молодую девушку в профиль: одна рука, как бы защищаясь, протянута по хорошо сложенному телу. Шагал писал ее с нежностью и, находясь на значительном расстоянии от натурщицы, в углу холста, рядом с ней, изобразил контуром себя, всего лишь голову и руку с карандашом. Персонажи картины – это некая бестелесная версия художника и его музы, в которой нет той страсти, что характеризовала картины с обнаженной Теей. В рисунке коричневыми чернилами «Сеновал», написанном тогда же, Шагал и Белла, нежные и счастливые, полностью одетые, обнимаются, загораживая друг друга от внешнего мира, а за ними исподтишка наблюдает черный кот.

Семья Беллы еще меньше, чем Фейга-Ита, радовалась роману: бедный художник без будущего, из плохого района, был последним человеком, которого они хотели бы видеть своим зятем. Они уже потеряли одну дочь, ставшую социалисткой, теперь и другая покинула иудаизм ради искусства. Перед матерью Белла трусила. «Я не хотела, чтобы она сердилась на меня. У нее было достаточно проблем с моими братьями, которые

делали все, что им захочется». Белла была поглощена своей любовью, но при этом смущалась и испытывала благоговейный страх. «Я боюсь этой души, я всегда чувствовала стыд от того, что не могу догадаться или понять всего, что касается этого, – того, что очень велико и значительно, и меня оскорбляет мое бесталанное отсутствие познаний, – говорила она Шагалу. – Мне необходимо очиститься, мне нужна правда. Мы боимся испортить все и сделать это слишком трудным. Это правда в искусстве и в жизни, это есть конец и начало жизни».

> Согласие ее родителей на брак, пока Шагал еще учится, вообще не обсуждалось.

Шагал теперь понимал, что и для его отношений с Беллой Париж очень важен, он выучился бы там и своими достижениями заслужил бы одобрение Розенфельдов.

Они с Беллой видели свое будущее в космополитичном мире искусства и театра, что было непостижимо для их родителей. «Они так искренни, они такие деловые, они так глупы, но очень дороги для меня, и я бью их своими крыльями… по их сердцам. Драма моей жизни – для них комическая трагедия, – писала Белла Шагалу о Шмуле-Неухе и Алте. – Наивность и оскорбительная прямота моей матери выражаются со всей силой и дают тебе это почувствовать. Я всегда была ее прислугой, исполняя ее приказания. Мое отношение к моим провинциальным родителям можно назвать отвратительным». Несколькими годами позднее поэт Эдуард Багрицкий писал:

> Любовь?
> Но съеденные вшами косы;
> Ключица, выпирающая косо;
> Прыщи; обмазанный селедкой рот
> Да шеи лошадиный поворот.

Родители?

Притяжение, которое оказывал светский мир Москвы и Парижа, было непреодолимо.

Помолвка Шагала и Беллы состоялась в сентябре 1910 года, после этого Белла уехала в Москву продолжать учебу. Шагал подарил ей фотографию, датированную днем отъезда; затем в одиночестве стал дожидаться знака от Бакста, от которого зависел его следующий шаг, и впал в уныние. «Я чувствовал, что если надолго останусь в Витебске, то зарасту волосами и мхом», – писал он позднее. Декоративность картины «Натюрморт с

лампой», написанной той осенью в Витебске, продиктована влиянием Матисса. Находясь вдалеке от французского искусства, Шагал изо всех сил старался его постичь. Тем временем Бакст снимал студию самого Матисса и радовался своей первой встрече с человеком, которого он считал современным мастером. Бакст писал домой в октябре о сенсационных, «озадачивших всех» картинах «Танец» и «Музыка». Озабоченный собственным местом в истории искусства, Бакст ворчливо претендовал на то, что это он оказывал влияние на Матисса: «Новая картина Матисса… целиком по тонам «Клеопатра»[20], и, хотя он не скрывает своего восхищения перед моими работами, – *c'est un peu drole… Entre nous*»[21], – говорил он своей бывшей жене.

В конце концов 18 ноября Бакст ответил Шагалу. «Вы напрасно презрительно относитесь к окружающему Вас, – писал он своему ученику. – В Ваших работах мне более всего нравится именно та провинция, которая вокруг Вас. Работайте, не нуждаясь в одобрении окружающего люда, вещи искренние и доведенные до Вашего идеала. Этот материал Вам же потом пригодится».

Этот совет был честным и провидческим – изучение российской жизни стало основанием парижских работ Шагала, – но также и оборонительным. Бакст так долго не отвечал Шагалу, потому что учитель уже предвидел в ученике соперника, еще одного потенциального волшебника Востока. Бакста шумно, восторженно славили за его декорации и костюмы для «Шехерезады» Римского-Корсакова, представленной во Дворце Гарнье в июне 1910 года. Эта работа даже заслужила восхищение Пикассо и Марселя Пруста, который выискивал нововведения и хвастался, что, «конечно, он очаровал всех, но я обнаружил определенный нюанс». Но слава лишь усиливала личностный кризис Бакста. Несколько месяцев спустя ему были посланы из России все его работы, и, когда они прибыли, многие он сжег. Он не хотел, чтобы Шагал был в Париже, это бросало бы вызов его ненадежному ощущению равновесия. «Волнуетесь и себе портите. Помните – Вы нервный – я еще нервнее Вас. Как бы не пришлось считаться мне с этой чертой в Вас», – раздраженно писал он Шагалу.

Но из этого письма Шагал понял лишь то, что Бакст уже на пути домой, – «Русский балет Сергея Дягилева» должен был выступать в Мариинском театре. Шагал немедленно приехал в Санкт-Петербург, остановился у Гольдберга и изливал свои переживания и свои надежды Александру Ромму. Судьбоносная встреча Бакста и Шагала состоялась в январе 1911 года.

«Я говорю, заикаясь:

– Леон Самуэльевич, можно…? Вы знаете, Леон Самуэльевич,

я бы хотел… по… по… ехать … в Париж.

– Ах!.. Как желаете. Скажите мне, вы знаете, как писать декорации?

– Вполне. (Не имел ни малейшего представления!)

– Тогда вот сто франков. Выучитесь хорошенько этой профессии, и я возьму вас туда».

Французские деньги были у него в руках, но обещание поездки ни к чему не привело. Баксту не нравилась назойливость Шагала. Так или иначе, но он был в плохом настроении, поскольку в спектакле в Мариинском театре, на котором должна была присутствовать царица, Нижинский должен был быть одет в весьма короткую тунику, неуместную для не в меру ханжеской российской публики. Нижинский настоял на сохранении этого костюма, придуманного Бакстом для Парижа. Императрица была оскорблена, Нижинского уволили из театра, а Бакст, Дягилев и вся балетная труппа срочно уехали из Санкт-Петербурга в Париж, где в апреле они представили премьеру балета «Видение розы».

Шагал, снова оставленный в Санкт-Петербурге, строил безумные планы на поездку в Париж без копейки денег. Он опять обратился к Баксту и в этот раз получил куда более сокрушительный ответ. «Любезный Шагал», – начал свой ответ Бакст (ироничное, отдаленное обращение: обычно, даже среди просто знакомых, употреблялось имя и отчество). Письмо, написанное витиеватым почерком на бумаге отеля «Бургонь», ясно давало понять ученику, какого свойства конкуренцию по законам джунглей он мог бы ожидать во французской столице.

Итак: «Любезный Шагал! Вам ехать в Париж с 25 р. в месяц безумие, и я умываю руки и совершенно отстраняюсь от этого безумного предприятия.

Денег я Вам ни одной копейки не могу дать, ибо по простой причине у меня их нет, работы тоже – так как человек я с крайне больными и чуткими нервами, на которые Ваше общество действует крайне угнетающе. Редко что так на меня дурно влияет…

[В Париже] каждый день я свидетель ужаснейших драм массы бедных художников (русских), которые буквально умирают с голоду. Прошу Вас совершенно не рассчитывать ни на мою моральную, ни на мою денежную помощь, – мы с Вами, к несчастью, совершенно не пара, и из чувства самосохранения я Вас буду избегать в Париже. Знайте это».

Связь с Бакстом была прервана – оба были слишком уязвимы, чтобы сочувствовать друг другу. Бакст понимал, что его многообещающий студент юн и самоуверен, в то время как он сам имеет дело с кризисом уверенности и с тревогой о своем месте в

истории искусства. Для Шагала Бакст представлял космополитичный мир искусства, и, обрезая нить, что соединяла их, наставник предавал его забвению.

В России перспектива тоже была унылой. В апреле несколько работ Шагала, в том числе картина «Моя невеста в черных перчатках», были приняты на выставку «Союза молодежи» в Санкт-Петербурге, для него это был первый крупный показ. Там же выставлялись Серов, Ларионов, да и сам Бакст, но работы Шагала были повешены в последней, плохо освещенной комнате. Другие картины, которые он представлял к рассмотрению для выставки «Мира искусства», не были показаны вообще. Шагал посчитал причиной этого отказа предубеждение против еврейских художников, тем более что весной 1911 года, после дела Менделя Бейлиса, еврейского служащего, обвиненного в убийстве ребенка, по России прокатилась новая волна антисемитизма и погромов. Правая пресса обвиняла евреев в ритуальных истязаниях и питье крови христиан. Бейлис – оправданный в 1913 году после международного обращения, подписанного среди других Томасом Манном, Анатолем Франсом и Гербертом Уэллсом, – стал русским Дрейфусом. Но во Франции в 1906 году принесли извинения и отменили вердикт, вынесенный в XIX веке против Дрейфуса. А дело Бейлиса показало Россию настолько отсталой и разлагающейся страной, что многих евреев стали посещать мысли об эмиграции.

Шагала к бегству подталкивала хандра.

Максим Винавер в обмен на картину «Русская свадьба», рисунок и картину «Покойник», которые стали собственностью его родственника Леопольда Сева, дал Шагалу денег на поездку в Париж и назначил ему ежемесячную стипендию в 125 франков, чтобы он мог там учиться. «Под моими ногами ускользала мать-земля. Бурлила суровая река, не та, около которой я обнимал тебя… Церковь на вершине холма, купол над ней. Двина, отдаляясь, становилась все меньше и меньше… Витебск. Я покидаю тебя. Оставайся наедине со своей селедкой!»

Фотография Беллы и Шагала, сделанная незадолго до его отъезда, изображает привлекательную, застенчивую молодую пару в поразительной, угловатой, современной позе – оба персонажа в упор смотрят в камеру и в будущее. На прощанье Белла подарила Шагалу скатерть, вышитую цветами, в память о букете, что она принесла ему, и как символ домашности. Очень скоро Шагал ниспроверг этот уют: бедный, не имея холстов, он пишет на скатерти «Скрипача». В отсутствие Беллы Шагал гораздо менее уверен в себе. План был таков: Ромм вскоре последует за

ним, но он «покидал Россию совсем один и был полон внушительных опасений». В мае 1911 года, взяв с собой все свои работы, Шагал погрузился в поезд для четырехдневного путешествия в Париж. Он впервые покидал Россию и выглядел таким бедным и неопрятным, что «даже германские пограничники, когда вошли в <…> поезд проверять паспорта и <…> багаж, посмотрели <…> подозрительно и спросили: <…> «Нет ли у вас вшей?»

А в Витебске Белла вечер за вечером писала Шагалу маленькие открытки, спонтанно выражая свои каждодневные настроения, и адресовала их в незнакомом латинском правописании: «Месье Шагалу. До востребования». «Я как раз в твоей комнате – так грустно. Как я хочу твоего тепла, – писала она. – Я действительно хочу тебя видеть, дышать той же пылью, что и ты. Я жду тебя. Пошли мне свой новый адрес, когда он у тебя будет. Я от всей души желаю тебе всего хорошего, от всей души».

Глава седьмая
«Surnaturel!»[22]. Париж 1911—1912

«Только большое расстояние, которое отделяло Париж от моего родного города, предотвращало меня от возвращения в него немедленно или, по крайней мере, через неделю или месяц – такова была первоначальная реакция Шагала на столицу Франции. – Я даже хотел ввести своего рода каникулы, как извинение, дающее возможность возвратиться домой». И все же в незнакомой яркости Парижа ему казалось, что он «впервые открывал свет, цвет, свободу, солнце, радость жизни». В его первый год в Париже сосуществовали тоска по дому и возбуждение тем, что он называл *«lumière-liberté»*[23] Франции, и это двойственное состояние отражалось в его живописи.

«Я приехал в Париж с мыслями, мечтами, которые могут быть только у двадцатилетних», – вспоминал Шагал. Он больше не был гражданином второго сорта в царской империи, ему было двадцать три года, и он наконец был свободен от всяческих ограничений: политических, гражданских, религиозных, сексуальных – от того, что составляло его существование в России. Но при этом он приходил в ужас. Он не говорил по-французски, мало с кем был знаком в Париже, и у него едва ли нашлась бы пара добрых слов для большинства русских, которых он там знал. А это были Бакст, который не желал его видеть – «с ним трудно говорить… чрезвычайно нервный», – коллега по школе Пэна, скульптор Осип Цадкин, «вообразивший себя шишкой… он знает, что я его не выношу за его неискренность», и еще один студент Пэна, уже коммерчески успешный, женатый на богатой американке Леон Шульман: «Я очень далек от него, потому что в искусстве он – ничто. Это просто стыдно – то, что он делает».

Когда Шагал вышел на Северном вокзале, Виктор Меклер уже ожидал его, и первые дни Шагал жил со своим бывшим задушевным другом в его комнате в отеле *Carrefour de l'Odéon*. Но их союз скоро разрушился: после года разлуки каждый из них был в ужасе от созданного коллегой. Меклер стоял перед последними трепетными холстами Шагала, ничего в них не понимая, в то время как Шагал тупо уставился на причудливые портреты Меклера, сделанные под влиянием Джона Сингера Сарджента и испанца Игнасио Сулоаги, знаменитых художников *fin de siècle*. Вскоре Шагал и Меклер повздорили в кафе на бульваре Сен-Мишель, и обиженный Шагал ушел. Через несколько месяцев

Меклер вернулся в Россию.

Сначала Шагал полностью зависел от русско-еврейских контактов. После Меклера он обратился к Якову Тугендхольду, парижскому корреспонденту «Аполлона», который был международным критиком, знакомым как с Пикассо и Матиссом, так и с русским искусством. «Никого не знал я в Париже, никто меня не знал», – писал Шагал.

«С вокзала спускаясь, смотрел я робко на крыши домов, на серый горизонт и думал о моей судьбе в этом городе. Хотел вернуться на 4-й же день обратно домой. Мой Витебск, мои заборы… Но Тугендхольд взял в руки мои полотна… Он начал, торопясь, звонить одному, другому, звать меня туда, сюда… Не раз я допрашивал его, как должен я работать, и я часто, признаюсь, хныкал (моя специальность) перед ним. Он утешал».

Всю жизнь Шагал как память хранил элегантную, выцветшую визитную карточку для рекомендации с надписью *«Jacques Tugendhold, Homme de Lettres, présente M. Chagalloff»*[24].

Русский живописец Эренбург, двоюродный брат писателя Ильи Эренбурга, предложил Шагалу снимать его студию в маленьком тупике *Impasse du Maine* в новом растущем районе Монпарнаса в четырнадцатом округе на юге города. Дом был так мал и так далеко упрятан, что некоторые письма Шагалу имели адрес с указанием: «Дом в дальнем конце тупика». Только что была построена линия метро № 12, она связала эту часть Парижа с модным богемным Монмартром, и Шагал обнаружил себя в авангарде: через несколько лет Монпарнас как художественный центр заменил Монмартр. Пикассо поселился там в 1912 году, и скоро многоязычные кафе *La Coupole, La Rotonde, Le Dôme* на бульваре Монпарнас, с клиентурой из русских, восточно-европейских, американских и немецких художников стали самыми фешенебельными местами в столице. Илья Эренбург, который приехал в город в 1908 году, вспоминал кафе *La Rotonde* как жалкое убогое местечко, задняя комната которого была заполнена ссорящимися по ночам русскими. Первым ощущением Эренбурга в Париже было чувство свободы после ханжеской царской России. Он был поражен небрежностью, с которой молодые люди кружили по улицам. Вот «в одной карете едет парочка, они целовались; я поспешно отвернулся, чтобы не помешать им» и «пестрели яркие афиши. Все время мне казалось, что я в театре».

Первое жилье Шагала было комфортным. Квартира состояла из трех комнат, одну из которых он использовал для работы, другую сдавал одному знакомому, а в третьей хранилась всякая всячина. «Есть у меня и кухня, – рассказывал он сестрам. – <…>

Но я собираюсь ее все же передать. Больно она для меня «богата», хотя очень хорошая и сравнительно дешевая».

Картина «Ателье» была написана Шагалом явно под влиянием Матисса. Она изображает просторную комнату, выполненную ярко-зеленым, с мебелью и вешалками, расположенными под сбивающими с толку углами. Это хорошо обставленные апартаменты с красивыми креслами и коврами во французском буржуазном стиле. И на стене – картина «Моя невеста в черных перчатках». Как многие картины первых дней Шагала в Париже, «Ателье» было написано поверх работы, купленной в магазине на Монпарнасе (дешевле было покупать старые картины, чем новые чистые холсты).

> Шагал сдает одну из комнат художнику-копиисту Малику и с самого начала ведет экономную, уединенную жизнь.

Благодаря стипендии Винавера Шагал бедствовал меньше, чем большинство художников из Восточной Европы, которые собрались в Париже перед 1914 годом. Деньги он получал каждый месяц в банке «Лионский кредит» на бульваре Монпарнас, причем кассир всякий раз спрашивал его, хочет ли он получить золотом или ассигнациями. Шагал был очень аккуратен с деньгами. Робко взяв за основу русскую диету, он покупал на рынке огурец и селедку, съедая в один день голову, в другой – хвост. «Съестные продукты… здесь не особенно дешевы. Кушать вообще здесь нельзя как в России, – писал он из гастрономической столицы в Витебск. – Мясо, например, здесь очень дорого, и в ресторане дают «малую порцию», то же самое яйца и молоко. Хлеба нашего, черного или белого, здесь и в помине нет, и жрешь булки и булки во веки веков. Так что я так привык, что если, <…> случаем, увижу черный кусок хлеба, то подавиться можно от одного взгляда. Затем к обеду, когда садишься в ресторане, обязательно уж по общему правилу подают тебе вино красное или белое, какое хочешь, но я… наотрез отказался навсегда, ибо мой желудок не переносит, и в таком случае все равно приплачиваешь немного за то, что не “пьешь».

Первые недели в городе Шагал бродил по улицам, отравленным изяществом и светом французской жизни. На фотографии, отправленной отцу на открытке, он хорошо одетый, в длинном пальто и соломенной шляпе-канотье, руки в карманах, позирует, как фланер, перед фонтаном Обсерватории – французский художник в становлении. Здесь и на снимке, сделанном в Люксембургском саду с грациозным, не прилагающим для этого никаких усилий Роммом, который

приехал в Париж в июне, у Шагала неуверенное, настороженное выражение лица, будто он тут не к месту. «Теперь я начну «франтить», – говорил он сестре. – До сих пор я мало, признаться, смотрел за собой… Теперь одеваю <…> белые рубашки и каждый день, когда нужно, костюм новый, который мною давно куплен, но мало ношен. Ходить в Париже нужно как следует. Все так ходят и, собственно говоря, это недорого стоит здесь, например, костюм средний 30–40 франков (15–20 руб.); вообще платье, шляпы сравнительно здесь недороги».

Шагал вспоминал: «Я на каждом шагу находил, чему поучиться в самом городе, во всем. Я находил это среди мелких торговцев на еженедельных рынках на открытом воздухе, среди официантов кафе, консьержей, крестьян и рабочих. В них был тот поразительный свет свободы, которого я нигде больше не видел. И этот свет возрождался в искусстве, легко переходил на холсты великих французских мастеров… Все говорило о ясном чувстве порядка, чистоты, точном ощущении формы, о более живописном типе живописи даже в работах небольших художников». Над всем этим возвышался Лувр, который «кладет конец всем этим колебаниям» (оставаться или ехать домой). «Когда я обходил комнаты Веронезе и комнаты, где висели Мане, Делакруа, Курбе, мне ничего больше не хотелось». В эти дни картины в Лувре, как в царском Эрмитаже, были развешаны тесно, без особого порядка. «Я любил эти картины, которые обычно взбирались рядами до карниза. Все были равны. Это было так интимно», – вспоминал Шагал. Он любил толчею в коммерческих галереях на улице Лафайет, чьи дилеры составили капитал, продвигая импрессионизм и постимпрессионизм, и теперь стояли, как императоры, окруженные картинами в тяжелых золотых рамах, которые заполняли стены снизу доверху: Дюран-Рюэль и «сотни Ренуаров, Писсаро, Моне»; Ван Гог, Гоген и Матисс у Бернхайма, на площади Мадлен, где «витрины светятся, будто там свадьба»; и первый из дилеров – первопроходец Амбруаз Воллар. Шагал был слишком робок, чтобы переступить порог его магазина: «Мои глаза жадно выискивали Сезаннов… в темных, пыльных окнах магазина. Сезанн был без рам, на задней стене. Я снова прижимаюсь к стеклу, сплющивая нос, и вдруг вижу самого Воллара. Он в пальто, стоит в одиночестве посреди магазина. Я колеблюсь, войти или нет. Похоже, он в плохом настроении. Я не осмеливаюсь».

Шагал был неподготовлен к французскому искусству. «Я мог бы, конечно, – вспоминал он в 1940-х годах, – выразить себя в моем далеком родном городе, среди друзей. Но я хотел видеть своими глазами то, о чем слышал так много, ту визуальную

революцию, то чередование цветов, которые спонтанно и смело сплавлялись друг с другом в потоке осмысленных линий, как видно у Сезанна, или свободно господствуя, как у Матисса. На моей родине, где солнце искусства светит не столь ярко, всего этого увидеть невозможно… И мне казалось тогда (и кажется до сих пор), что не существует более великой и более революционной «привлекательности для глаза», чем то, что я наблюдал… в моей поездке в Париж. Меня ошеломляли пейзажи, образы Сезанна, Мане, Моне, Сера, Ренуара, Ван Гога, фовизм и многое другое. Это, как естественное явление природы, влекло меня к Парижу».

Для молодого живописца, стоящего на грани осознания своей собственной художественной идентичности, не могло быть более трепетного момента, чем приезд в Париж. «Никакая академия не могла бы мне дать того, что я обнаружил сам, жадно поглощая все на выставках Парижа, в окнах его магазинов, в его музеях», – писал Шагал. Модернизм уже существовал – от Матисса и фовистов, следовавших за Гогеном и Сера, после скованности реализма пришла взрывная свобода цвета; от Пикассо и Брака, развивавших Сезанна, – плоские геометрические очертания, разбитые плоскости пространства и изменчивые перспективы кубизма. Прежняя художественная определенность была расколота на куски, но в этих фрагментах лежали безграничные возможности для новых языков живописи, свежая образность и невыразимые ранее эмоции. На эти открытия налетели и стали хватать их сотни истощенных художников со всей Европы, которые собрались в Париже перед Первой мировой войной, их разное происхождение и разные культуры безмерно обогатили модернистские эксперименты.

Среди этих художников было много русских, в том числе и порядочное количество евреев – Цадкин, Натан Альтман, Шулим Вольф (Владимир Давидович) Баранов, который вскоре стал Россине. Шагал оказался среди эмигрантов разного происхождения и из разных художественных школ Санкт-Петербурга. Там были аристократка Софья Толстая из Школы Званцевой, Юрий Анненков, сын высланного в Сибирь революционера-террориста, из школы Зайденберга; Александра Щекотихина-Потоцкая, которая происходила из украинской семьи староверов и училась вместе с Шагалом у Рериха. Женщины-художницы, как и их коллеги-мужчины, сразу восприняли все новое. В большинстве своем они происходили из привилегированных семей, поэтому имели особое положение среди русских авангардистов. Приехав учиться в Париж, художницы столкнулись с поразительным отношением к себе в

художественном окружении, где привыкли смотреть на женщин только как на натурщиц или любовниц. «Париж пробуждал жажду быть современным во что бы то ни стало» – так Тугендхольд описывал реакцию художницы Александры Экстер на Париж. Как только она в 1907 году приехала туда, то сразу же кинулась в авангардные круги.

> Подобное желание жить в унисон с эпохой, впитывать атмосферу Парижа, его музеев, выставок, студий, книг критик наблюдал во всех своих приехавших русских приятелях.

«Не знаю, был ли кто-нибудь в состоянии более ясно, чем я, сформулировать мысль о почти непреодолимой разнице, которая до 1914 года отделяла французскую живопись от живописи других стран. Что касается меня, то я никогда не переставал думать об этом», – писал Шагал в 1922 году. Ему повезло, поскольку он приехал в Париж весной 1911 года, спустя несколько дней после открытия Салона Независимых. Это событие стало сенсацией: именно там кубизм впервые был представлен как последовательное направление работы группы французских художников, в том числе Анри Ле Фоконье, Жана Метценже и Альбера Глеза. Там были и Робер Делоне с его разломанной Эйфелевой башней, и «кубистская» «Обнаженная в лесу» Фернана Леже. Кубизм был у всех на устах. Шагал вспоминал, что на следующий день после приезда «сразу поспешил в Салон Независимых… быстро пошел в дальний конец, к современности. Там были кубисты: Делоне, Глез, Леже». Термин «кубизм» был придуман художественным критиком Луи Вокселем в ответ на замечание Матисса о небольших кубах, собранных в простейшие формы в пейзажных картинах Брака.

Это направление утвердилось как первое радикальное средство выражения современного искусства в 1907 году, с появлением картины «Авиньонские девицы», и развивалось в работах Пикассо и Брака в 1908–1910 годах. Их работы были показаны на небольшой выставке в авангардной галерее Воллара, Вильгельма Уде и Даниеля-Генриха Канвейлера, который заключил с обоими художниками контракты и в 1920 году опубликовал хронику направления, определив 1910 год тем моментом, когда Пикассо *«a fait éclater la form homogene»*[25] и расшатать четкие очертания предметов. Хотя другие художники ревностно следили за ранними показами, они не привлекали широкую публику, в основном не понимавшую важности этих работ, которые, как позже писал историк кубизма Джон Голдинг, были «самой важной и определенно наиболее завершенной и

радикальной художественной революцией со времен Ренессанса… Портрет кисти Ренуара будет казаться ближе к портрету кисти Рафаэля, чем к кубистским портретам Пикассо».

В то время как Пикассо и Брак держались в стороне, экспериментируя в уединении, – «интеллектуальная изоляция была главной движущей силой азарта кубизма», согласно биографу Пикассо Джону Ричардсону, – их расколотые пространства вскоре стали копироваться и перефразироваться Метценже, Глезом, Ле Фоконье и другими, менее значительными художниками, о которых теперь вспоминают только в связи с «салоном кубистов». В 1910 году Аполлинер раскритиковал подражателей, определив их так: «сойка в павлиньих перьях… вялые и рабские имитации определенных работ… художника, обладающего сильной индивидуальностью и тайнами, которые он не откроет никому. Имя этого великого художника Пабло Пикассо». Но спустя год, весной 1911 года, благодаря этим имитаторам кубизм нанес первый важный удар по публике в маленькой тесной комнате 41-го салона, который Шагал посетил, как только приехал в Париж.

Украшением выставки была картина «Изобилие» размером десять на шесть футов, портрет русской жены Ле Фоконье Маруси с корзиной фруктов, в сопровождении озорного херувима. «Изобилие» быстро стало самой известной кубистской картиной в мире. Она тут же была определена как абсурд, непомерно раздутая академическая стилизация Пикассо, который не соизволил выставляться с толпой. Его суждение о художниках в салоне подтвердила история: Пикассо рассматривал их как художников второго ряда – «отставших вояк», исключение составлял Леже. Канвейлер тоже разделался с ними как с ничтожными теоретиками, только Леже он готов был «поставить в свою конюшню».

Однако почти все остальные кубисты салона были *«le dernier cri»*[26] радикализма. Даже Аполлинер теперь плыл вместе с этим течением, заявив, что в комнате 41 «можно найти… нечто более сильнодействующее, чем где-то еще, и, полагаю, не только в этом Салоне, но и в мире – это признак наших времен, тот современный стиль, который все… ищут». Типичным был отклик Зофьи Денес, молодой венгерки из художественно образованной семьи, которая приехала из Будапешта через несколько дней после открытия выставки, куда ее привел кубист Альфред Рет. «Мы прошли несколько комнат, он тащил меня за руку. И я хныкала, мне хотелось остановиться, – вспоминала она. – Стены были увешаны работами Руо, Матисса, Марке, Дерена… Все знакомые мне имена. «Разумеется, позже вы придете назад и

посмотрите всех их тоже» [сказал Рет]. Он тащил меня прямо в комнату 41… Смотреть кубизм, <…> физически проявившийся благодаря картинам, висящим на стенах. Это было то, чего я не видела и даже не могла себе представить. Эта комната 41 в павильоне на берегу Сены – в 1911 году – была просто за пределами веры, что-то вне страны фантазии».

Один из участников выставки писал: «Ночью мы стали знамениты. Почти неизвестные за день до этого, наши имена теперь распространялись тысячью уст, не только в Париже, но и в провинции, и за границей». Шагал, для которого французская живопись была в новинку, писал: «Я шел прямо в сердце французской живописи 1910 года. И там я прилип». В 1960-х годах он рассказывал Пьеру Шнейдеру, что «уже с 1910 года… редко бывал не прав», исключением было лишь то, что он недооценивал Руо – «он был мне скучен» – и что «слишком поверил в Глеза [и] рассматривал его как своего рода Курбе в кубизме».

Для молодого русского художника это было понятным заблуждением. Подобно всякому серьезному живописцу до 1914 года, Шагал инстинктивно понимал, что должен идти своим путем, пользуясь идеями кубизма. Для начала доступным оказался Ле Фоконье, и когда в июне в Париж приехал Ромм, они с Шагалом отправилась на Монпарнас заниматься в «Ла Палетт», где преподавали высоченный, рыжебородый, серьезный, близорукий Ле Фоконье и его друг Метценже. Оба они были очень добрыми людьми, а Маруся, мадам Ле Фоконье, привлекала в школу многих русских художников. Через Аристарха Лентулова, который в 1911 году работал там бок о бок с Шагалом, через Любовь Попову, Надежду Удальцову и других молодых живописцев, которые возвращались в Москву, «Ла Палетт» влияла на русский кубофутуризм – динамичный, ритмичный синтез французского кубизма, итальянского футуризма и наивного неопримитивизма, который был главной характерной чертой русского авангарда до 1914 года, что имело решающее значение.

> Шагала никогда не соблазнял кубофутуризм его русских товарищей.

Вместе с Роммом он сочетал уроки у Ле Фоконье с занятиями в Академии де ла Шомье в доме № 14 на улице Гранд Шомье. Он выбрал эти занятия именно потому, что в них открывалась удобная возможность рисовать обнаженные модели. Здесь рисовал и Леже. Гуашь Шагала «Полулежащая обнаженная» – фигура, вытянувшаяся в классической западной традиции на кровати под рельефной занавеской, но с сильно стилизованным

телом и с конечностями искаженных очертаний, – была близка рисунку Леже «Женщина ню», датированному тем же самым числом. Шагаловские обнаженные 1911 года: «Обнаженная с веером», «Обнаженная с гребенкой», «Обнаженная с цветами», «Двое на кровати» – это кубистские эксперименты, и есть что-то ученическое и неуверенное в этих неуклюжих, примитивных телах. При всех их угрожающих, варварских позах в них нет сексуального притяжения, которое было в картинах с обнаженной Теей, скорее они показывают эмоциональный поиск художником своего пути в иностранной художественной школе. Академия де ла Шомье была, безусловно, шовинистским местом. Когда много лет спустя Шагалу рассказали, что Джакометти был встречен там с равнодушием, Шагал воскликнул: «А чего он ожидал? Академия не место для чувств. Мне в *La Grande Chaumiere* тоже оказали холодный прием, и не только как *métèque*[27], но и как еврею».

Как и в Санкт-Петербурге, Шагал не мог как следует работать в школе, в окружении посторонних глаз. Именно в работах, которые он делал в одиночестве дома, в своей студии, его русская чувствительность лицом к лицу сталкивалась с французским искусством, и это оказывалось важнее, чем все остальное. «Отчего Вы не писали о… наших там – или Вы с ними не встречаетесь?» – сетовал Пэн. Но Шагал с весны 1911 до начала 1912 года был настолько поглощен своим делом, что вряд ли с кем-то виделся. Записка Александру Бенуа наводит на мысль об интенсивности его усилий. «Работаю в Париже, – пишет Шагал. – Каждый день из головы не выходит мысль, что есть, наверно, что-то существенное, всегда живущее, и я стараюсь, все потеряв (само теряется, и слава Богу), иметь это и, сверх того, в награду этим же не быть довольным. Одним словом, я работаю». Произошла немногословная встреча с Бакстом: «Так вы приехали, в конце концов? – внезапно налетел на меня Бакст» в театре, но, «сказать по правде, в тот момент для меня не было никакой разницы, готов Бакст видеться со мной или нет».

Вместо встреч с друзьями Шагал в своей комнате на Монпарнасе начал новый цикл, в котором с одержимостью вернулся к главным картинам своих русских лет, и стал переделывать их одну за другой, применяя новые выразительные средства кубизма, будто Витебск его памяти отвечал Парижу. Он попросил показать новый мир и, «как бы в ответ, кажется, в далеком городе что-то щелкнуло, будто лопнула струна скрипки, и все жители, покинув свои обычные места, начали ходить над землей. Люди, которые мне хорошо знакомы, опускаются на крыши и там отдыхают. Все цвета становятся вверх тормашками, растворяются в вине, и вперед изливается поток моих холстов».

Вернувшись к русско-еврейскому циклу 1908–1910 годов, Шагал начал с картины «Рождение», с самой близкой по времени большой работы, и переделал ее, изобразив вибрирующий, возбужденный интерьер, в котором знакомый русский мир рвется по швам и реконструируется в напряженные геометрические блоки светящихся цветов. Только обнаженная мать и кроваво-красный ребенок напоминают о картине на ту же тему, сделанную годом раньше. Здесь мать лежит на простой, без занавесок, кровати в передней части комнаты, которая будто вращается, как сценическая декорация, опрокидывающаяся на публику. Все нестабильно: доски пола, составляющие треугольники, кружащиеся фигуры которых своими кончиками направлены на нас. Ребенок готов выскочить из безразличных рук акушерки в пространство, бородатый еврей и старуха вскидывают руки и воют, другие персонажи резко валятся на падающий стол, идет на руках акробат. Над всем этим светящаяся голубая крыша, над крышей кругами набиты гвозди, будто звезды в небе, – кажется, комната внезапно открылась стихиям и внутрь ворвалась гроза. Психологически все это для каждой отдельной женщины есть сразу и чудо, и символ надежды, и пугающее, тяжелое физическое испытание. Показательно, что в России эта картина известна под названием «То, что происходит в доме», которое подчеркивает будничность происходящего.

По словам Эфроса, получалось так, как если бы «какой-то страшный катаклизм искромсал родной шагаловский мир местечкового еврейства». В первые месяцы жизни вдали от России у Шагала, оставившего старый стиль живописи ради нового, вдребезги разбилось представление о мире. Он приехал в Париж как раз в тот момент, когда в искусстве были порушены границы традиционных представлений. «С тех пор так и продолжалось, – говорил Шагал. – Случилось так, что я, наконец, оказался в состоянии выразить в своей работе некую более элегичную и безумную радость по сравнению с той, что я испытывал в России, – радость, которая иногда выражается в некоторых детских воспоминаниях о Витебске. Но я никогда не хотел писать как другие живописцы. Я всегда мечтал о некоем новом, ином виде искусства. Это было интуитивно заложено в новое духовное измерение моих картин».

Картина «Рождение» 1911 года, по мнению Тугенхольда, изображает «скученный еврейский *intérieur,* где едят, молятся и рожают детей, а над всем этим, как во сне, летают фантомы людей, словно падая с разверстого неба… синтез вечно жизненного быта и реющей над ним фантастики». Эта неистовая модернистская работа строится и на русской версии «Рождения»,

и на моментах призрачной фантазии о будущем. Как ответ на это произведение возникла традиция, определившая в последующие годы творчество Шагала: всякий раз, как он переезжал в новую страну или на новый континент, его первые работы там были новыми версиями значительных картин предыдущего периода. Это был не просто повтор, а программа, благодаря которой он развивал стиль.

> Он осваивал комплекс новых выразительных средств и делал их своими собственными применительно к тем композициям и мотивам, которые уже создавал и которые внутренне понимал.

«Каменно-серый пейзаж Парижа научил его чувствовать грани вещей в гораздо большей степени, нежели покрывавшиеся стены провинциальных цветистых изб, – писал Тугендхольд, единственный наблюдатель, который ухватил то, что Шагал создавал в 1911 году в Париже. – Пребывание в Париже… уплотнило его творчество обретением чувства объемности… Он остался самим собою и приобрел то, чего ему не хватало, – форму». Шагал в 1911 году сделал две новые версии «Рождения», он также переписал «Свадьбу» и «Покойника», две картины, проданные в Санкт-Петербурге, и работал в то время над четырьмя большими русскими холстами – все с применением выразительных средств кубизма. В каждой картине фольклорные, повествовательные акценты русской работы растворяются как формальные элементы – полупрозрачные плоские цвета в геометрических блоках – и все смешивается в современном, динамичном ритме. Как и целое поколение художников во главе с Сезанном, родившихся в 1880-е годы, – Брак, Пикассо, Делоне, Леже, Дерен, Модильяни, – Шагал принадлежал к тому времени, которое он называл «веком строительства». Следующие десять лет он будет вводить кубистские элементы в свои картины, однако при этом будет дистанцироваться от кубизма. «Навстречу Шагалу поднималось в кубизме то, к чему изнутри стремилось его собственное искусство, – писал в 1918 году Эфрос. – Если по своей природе холодная, головная стихия кубизма была чужда огненной непосредственности Шагала, то по итогам торжествовавший кубизм давал ей как раз то, что нужно… Кубизм уничтожил… ценность какого бы то ни было воспроизведения предметов в их обычном, «бытовом» виде; обязательность коренной «деформации» предметов была провозглашена основным параграфом искусства. Фантастике Шагала, таким образом, были настежь раскрыты двери».

В 40-х годах Шагал говорил: «Я восхищался великими

кубистами и получил от кубизма пользу, [но] я ненавидел реализм и натурализм даже у кубистов, [они], казалось, сводили все, что изображали, к простой геометрии, которая стала новым рабством, в то время как я искал истиной свободы… логики нелогичного». Но 1911 год в Париже «был временем, когда сны не принимались во внимание. Живописцев тогда поглотили их чисто технические исследования. Никто не говорил вслух о своих снах».

Но Шагал мог их писать. Включив кубизм в свой личный словарь, он осенью 1911 года начал использовать геометрические основания, чтобы экспериментировать с фантастическими интерьерами, полными сбитых перспектив и несовместимых образов: корова и женщина с перевернутой сверху вниз головой, сидящая у стола с головокружительным уклоном в картине «Желтая комната»; девушка в картине «Интерьер II», которая бросается на бородатого мужчину и заставляет его открыть рот, когда корова и падающая лампа рушатся на эту пару. Эти холсты, неистовые и чувственные, никем не были поняты и были предсказуемо отвергнуты и Осенним салоном, и в январе 1912 года жюри выставки «Мира искусства». Шагал написал Бенуа неуклюжее, нервное письмо, призывая того к содействию. Письмо показывает его стойкое чувство неполноценности, которое он все еще испытывал, когда обращался к родовитым персонам русского истеблишмента. «Написал несколько слов и остановился. Я как бы спрашиваю себя: как осмеливаюсь к Вам писать? – так начиналось письмо. – Кроме того – мне это душевно, по отношению к Вам, не легко делать. Для того, чтоб с более легкой душой Вам писать, я должен был бы иметь на это известное право, а это большой вопрос для меня, сложный и больной. Вот почему меня можно обвинить в редких случаях в робости перед людьми, а перед Вами в особенности – в данном случае. И тысячу раз в конце концов я б желал просить прощения… Но нужно же то, что делаешь (я даже этого хочу – поскольку могу), показывать. Кроме того, что это еще долг с моей стороны по отношению к некоторым, материально которым, увы, я должен быть пока обязан, как всегда, так и теперь, самым, быть может, незнающим, почему я для них такая обуза, зачем и так трудно это мне. За это время пребывания в Париже… [я] был непринят… Так вот, я непринятый… кроме своих личных художественных, необходимых огорчений, должен иначе и часто огорчаться еще… Простите за беспокойство и спасибо Вам за то, как мне кажется, что легче мне как-то стало, несмотря на большой холод в моей комнате. Преданный Шагал».

Одинокий и полный неверия в собственные силы, Шагал работал всю зиму, и в начале нового года у него были готовы три

больших холста: картины «Моей невесте посвящается», «России, ослам и другим» и «Пьяница» – сны о Витебске, трансформировавшиеся во французский модернизм, полностью готовые для весеннего салона Парижской ежегодной открытой выставки 1912 года. «Я вспоминаю, как меня догнал молодой живописец, который робко тащил свои холсты в Салон Независимых и который знал по-французски не больше, чем несколько слов. Это был Шагал», – вспоминал критик Андре Варно. Сам Шагал, кативший тачку к деревянным будкам площади Альма, мог показаться робким, но его новые картины были прорывом к смелому, волнующему новому стилю, это не было похоже ни на что, сделанное прежде. Одна картина была настолько эротичной, что за час до вернисажа цензор чуть не сорвал ее со стены, объявив непристойной. Шагал не без помощи русского живописца Николая Тархова умиротворил цензора, пройдясь по некоторым деталям золотой краской. Проходивший по лабиринту галереи Гийом Аполлинер, самый влиятельный парижский критик, наблюдал за происходящим и на следующий день опубликовал свой вердикт.

«Комната 15, – объявил он 20 марта. – Тот, кто торопится, поступил бы хорошо, если бы начал свой визит в Салон с этой комнаты, которая содержит первые реально важные работы. Русский Шагал выставил золотого осла, курящего опиум. Эти холсты оскорбили полицию. Но мазок золотой краски, нанесенный на вызвавший возмущение фонарь, все привел в порядок». Речь шла о картине *La Lampe et les deux personnes,* которая стала известна как «Моей невесте посвящается», это название позднее предложил друг Шагала Блез Сандрар. Аполлинер ошибся с ослом; «две персоны» – это добрый, печальный бык, который отдыхает, положив свою рогатую голову себе на руки, и женщина, чьи ярко-красные ноги обвились вокруг красного тела животного. Отделившаяся от туловища голова женщины, перевернутая верх тормашками, плывет в угол картины, пустые глазницы головы пристально смотрят на зверя, при этом голова выстреливает поток слюны из своего рта в рот быка. Другие отделенные части тела вместе с падающей лампой и падающей палитрой вертятся вокруг животного, и неспокойный ритм этого движения управляет всей картиной. Огненный центр распространяет сильный свет, тронутый золотыми, черными и синими тенями, клочки зеленого и синего стреляют вдоль светящейся поверхности. Шагал утверждал, что написал эту лихорадочную эротическую сцену за один присест, работая всю ночь так интенсивно, что, когда масляная лампа потухла, он не остановился, чтобы снова зажечь ее, боясь прерывать свое

видение, и стал писать в темноте, на ощупь. Картина большая, шесть на четыре фута, и Шагал представил ее в плоской деревянной раме, покрашенной желтым и черным, что усугубляло, сгущало ночное настроение. Работа № 652 привела к драматическому столкновению на вернисаже.

Картина «Моей невесте посвящается» висела по одну сторону двери в комнату 15, по другую сторону – картина «России, ослам и другим», написанная на хорошей простыне. В эту ночную фантазию вместился сам космос, орнаментальные пласты квадратов и диагоналей работают как некое силовое поле, управляющее напряжением в картине. С неба, как посланник, спускается доярка, чтобы доить светящуюся розовую корову. В экстазе, среди цветных источников света, пылающих в черной ночи, доярка оставляет свою голову за собой. Внизу, под ней, стоящая на крыше корова дает теленку и ребенку сосать свое вымя, а рядом – медный купол православной церкви. Предварительный набросок показывает домашнюю, русскую деревенскую сцену: там доярка спускается с холмистого пастбища, корова кормит своего малыша. В картине Шагал трансформировал реальность этих простых элементов будничной жизни в космический сон: кормящая корова становится чудотворной иконой, возможно, это мать-Россия; крестьянка мистически наполняется духовной силой.

Это первое появление ключевых мотивов – летающие фигуры, почти антропоморфное деревенское животное, – которые стали одними из самых знаменитых и обращающих на себя внимание в шагаловских работах. Их мифическая энергия и привлекательность зависят от того, как Шагал преобразовывает формы и цвета. Он всю жизнь энергично отрицал присутствие повествовательного содержания в картинах, настаивая на том, что образы были просто отправной точкой и что работы эти были абстракциями: «то, что я подразумеваю под абстракцией, это нечто, самопроизвольно входящее в жизнь, через глубину контрастов, и в то же время иногда это нечто пластично, как психика… Что касается женщины с молочным ведром, сначала меня повело отделить ее голову от тела просто потому, что мне нужно было [заполнить] там пустое место».

> Обрамляющие вход в комнату 15, картины «Моей невесте посвящается» и «России» выглядели как странные, экзотические незваные гости в парижском искусстве.

За этими холстами следовала другая работа Шагала, картина «Я и деревня» – гладкая, как у иконы, поверхность, и в центре

напряженно мерцает красный диск. Диск подразумевает Солнце, вокруг него перед вашими глазами кружатся фрагменты Земли. Большая белая голова коровы склоняется к земле, а ее печальный глаз уставился на зеленое, в виде маски, лицо молодого человека. Голова коровы и лицо-маска, расположенные по диагонали, почти образуют крест, вокруг них разбросаны пятнышками сцены деревенской жизни: купольная церковь и разноцветные дома, некоторые дома перевернуты вверх тормашками, как и крестьянка, которая бежит от беспощадного жнеца с косой на плечах. Жизнь отвечает смерти изысканным цветком, который образует нижнюю дугу диска и, как свеча, освещает сцену.

Картина «Я и деревня» – с ее мистическим схождением в одной точке человека и животного, с днем и ночью, с землей и небом, с ее ностальгией, с хасидским торжеством связей между природой и человеческой жизнью в Витебске – оказалась в зените ослепительных, вдохновленных кубизмом серий 1911–1912 годов, в которых Шагал превращает Россию в фантастическое видение и в то же время замораживает ее на память. Французский модернизм давал Шагалу новый живописный язык, который он наполнил своими собственными воображаемыми мотивами, коренящимися в воспоминаниях и снах, невидимыми и иррациональными, пережитыми им в России. Никто еще ни в России, ни во Франции не делал ничего подобного. Предаваясь самопознанию и обладая инстинктом ассимиляции, который никогда не покидал его, Шагал меньше чем за год взял от Парижа все, что ему было нужно. Неожиданное непосредственное столкновение с кубизмом привело Шагала в такой шок, что он сразу же осознал важную суть течения и начал отстаивать свое намерение не терять индивидуального выражения внутри него. И в том напряжении, которое возникло между согласием и сопротивлением, появились величайшие, наиболее новаторские картины Шагала – и в Париже, и позже в России.

Теперь, после сюрреализма и погружения XX века в психоаналитику, трудно сразу же уловить, насколько радикальным для Парижа 1912 года был разноцветный мир шагаловских галлюцинаций, мир летающих безголовых фигур, чувствительных быков и животных, парящих над крышами российских деревень, и как непостижимо они смотрели на публику, которая только подрастала, чтобы начать привыкать к экспериментам кубизма, по большей части выполненным в смягченном колорите. Тугендхольд был не в состоянии найти современного живописца, с чьими работами мог бы сравнить работы Шагала. Он говорил: «Что-то содомское, эротическое, напоминающее Босха и Гойю есть в этих шагаловских звериных

ликах». Он был одним из первых, кто увидел эти «вспышки красочного жара» в *Impasse du Maine,* и они вывели его из равновесия. «Фантастика и палитра Шагала казались чрезмерно напряженными, нездоровыми и бредовыми, но нельзя было сомневаться в их искренности, – вздыхал он. – Тогда как от головоломных кирпичных построений французов веяло холодом интеллектуализма, логикой аналитической мысли, в картинах Шагала изумляла какая-то детская вдохновенность, нечто подсознательное, инстинктивное, необузданно-красочное». Так Шагал принес в историю модернизма выразительную, мистическую чувствительность, которая подвергала сомнению формально-сознательный рационализм западного искусства. *«Surnaturel!»* – пробормотал Аполлинер, когда посетил студию Шагала. Позже Андре Бретон объявил Шагала отцом сюрреализма: «Его позитивный взрыв лиризма датирован 1911 годом, моментом, когда от его единственного толчка метафора совершила свой победоносный вход в современную живопись».

Пикассо и Матисс, хотя тревожили и сбивали с толку парижскую публику, по крайне мере, брали свои темы – человеческую фигуру, натюрморт – из западной традиции. Фантазии же Шагала были вне этих пределов: он ведь вырос, не зная истории западного искусства. «Я больше не хотел думать о неоклассицизме или Давиде, Энгре, романтизме Делакруа, о воссоздании ранних рисунков последователей Сезанна и о кубизме. Я чувствовал, что мы все еще играем вокруг да около, на поверхности, что мы боимся броситься в хаос разрушения, переворота снизу вверх знакомой земли под ногами, – писал он. – Импрессионизм и кубизм для меня иностранцы. Искусство кажется мне, в конце концов, состоянием души».

Санкт-Петербург предал Шагала отчуждению, определив его как еврейского художника – его шедевры тех годов, картины «Покойник» и «Рождение», гордятся тем, что они еврейские по мотивам и по тону. Париж, соответственно, объявил о его русскости. Написанные за сотни миль от Москвы и Санкт-Петербурга картины «России» и «Я и деревня» в своем ликующем космическом беспорядке являются квинтэссенцией предвоенных русских работ. Шагаловское определение искусства как «состояния души» отдается эхом среди всех значительных русских художников того времени, от его учителя Рериха до новой молодой звезды на московской художественной сцене – Казимира Малевича. «Мы хотим возвещать неизвестное, чтобы перестроить жизнь и нести сложную человеческую душу к высшим достижениям реальности», – писал Ларионов в 1913 году, в то

время как поэт Владимир Кириллов мечтал о том, как «[мы] звезды в ряды построим, в вожжи впряжем луну». В 1912 году Кандинский в Мюнхене написал картину «Черное пятно», которая, как он объяснял, вызывала мысли о состоянии просыпающейся души как точки света, мерцающей в темноте. Малевич выставлял в Москве трубчатые блоки, а кубофутуристские ритмы в его картинах с громоздкими крестьянами – воспоминания об иконах – вскоре эволюционировали в абстрактные формы супрематизма. И это не случайное совпадение, что двое из трех абстракционистов были русскими. Оба – и Кандинский, и Малевич – понимали, каково направление движения, и сознавали, что современное искусство – это самая радикальная альтернативная система верования по способу выражения русской духовной чувствительности, с ее акцентом на космическое и всеобъемлющее, что уводит назад, к искусству и литературе России XIX столетия.

Шагал тоже формировался в тени этой чувствительности, но он был еврейским гуманистом, вросшим корнями в фигуративную традицию и связанным скорее с духовной жизнью человека, нежели с космической системой верований, он все больше отстранялся от абстрактного импульса, воспринятого в 1912 году русским искусством и непрестанно развивавшегося далее. В марте 1912 года, в то самое время, когда Аполлинер аплодировал ему, Шагал отправил кубистскую версию картины «Покойник» на выставку «Ослиный хвост», устроенную в Москве Ларионовым, там картину засунули в угол маленькой комнаты, и ее трудно было заметить среди пятидесяти холстов Ларионова и Гончаровой и двадцати трех холстов Малевича. Ларионов полагал, что выставка «Ослиный хвост» будет первой выставкой, которая покончит с Европой и утвердит независимую русскую школу, где и «лакеи Парижа», и «декадентские последователи Мюнхена» (т. е. Кандинсий и Явленский) не встретят радушного приема. В то время как для французов Шагал все еще выглядел непонятным иностранцем, для русских он уже выглядел слишком западным еврейским индивидуалистом.

> Уникальность гения Шагала состоит в том, что в его искусстве слились воедино русские, еврейские и французские традиции. Но в личной жизни его мучила все продолжавшаяся раздвоенность.

В начале 1912 года в письме к Ромму, который уехал домой, Шагал описывал себя, сидящего в одиночестве в своей холодной комнате в тупике дю Мэн и читающего русского поэта Николая Клюева:

«Скучно иной раз в Париже, довольно часто хочется его покинуть, распрощаться с ним, чтоб найти какие-нибудь более благодушные берега. Я знаю, что таковые имеются только за деньги, конечно, можно дойти до них. Открылся этот ужаснейший Салон. Ты можешь не жалеть, что не видишь лишней тысячи холстов. Совсем художники слабы здесь, но приятные вещи есть. Для души Сегонзак, Моро, очень хорош портрет Маттиса… Все думаю и неудовлетворен, и в общем несносен мне Париж и современное искусство его, хотя, увы, я сам ведь полуфранцуз. Я подумал, что нам нельзя смешаться с Западом… И, несомненно, не знаю будущее ли, но правда и чистота на нашей, восточной стороне».

В Москве Гончарова и Ларионов пронзительно выкрикивали то же самое: «Запад мне показал одно: все, что у него есть, – с Востока». Кандинский в Мюнхене, так же высказывавшийся о «крепкой вере в спасение с Востока», чувствовал в этом «способность к независимому отношению». Позиция Шагала была ясна, как никогда. Когда писал Ромму, он подыгрывал его российским чувствам, но в действительности Шагал много больше, чем его русские современники, был совращен французским искусством. «Здесь, в Лувре, перед холстами Мане, Милле и других, я понимал, почему я не мог быть тесно связанным с Россией и с русским искусством, – писал он. – Почему мои речи чужды им? Почему они не доверяют мне? Почему художественные круги игнорируют меня? Почему в России я только пятое колесо? И почему все, что я делаю, кажется им эксцентричным, а все, что делают они, мне кажется чрезмерным? Но почему? Я больше не могу об этом говорить. Я люблю Россию». Но под Россией он подразумевал не Санкт-Петербург или Москву, а еврейский Витебск. Тогда же Шагал послал длинное письмо Зине и Лизе, полное тоски по дому, и просил их громко читать его всей семье – его неграмотная мать не смогла бы сама его прочесть, и даже у отца были бы затруднения с чтением по-русски. «Я не представляю себе, как у Вас дома, – размышляет Шагал. – Пошли Бог всем евреям, и Вам, и мне облегчение судьбы. От души желаю этого, как никогда, дорогие, поверьте, во сне иногда чуть не плачу. Иногда замечтаешься, как это я б получил большой выигрыш иль разбогател как-нибудь. Я бы, первое, сделал легкой жизнь моих родителей, чтоб сидели и спали они ежедневно по несколько часов подряд, чтоб папа отдохнул. Я ведь знаю, как он хорошо, светло выглядит, когда бывает праздник… В детстве я мечтал, чтоб вечно был праздник, а папа (и мама тоже) был бел и спокоен и ходил бы, когда он хочет, в синагогу и прогуляться, и пить чай с

вареньем, а сестрам своим каждой бы по две тысячи (минимум) и пусть живут и ждут на счастье…

Да, так и мечтаешь. А когда размечтаешься, очень так-то начинаешь верить, будто и в самом деле так случилось, и надо самому приезжать или выписывать родителей сюда (нет, лучше уж сюда…) <…> Но лучше не буду признаваться. Вы можете еще смеяться, а это грешно… в некоторых случаях. Также нельзя объяснить это «глупостью», чувствуется, что мог бы любого всадить в «калош»…»

Этот поток признаний явился из его новых картин – особенно тех, корни которых находились в памяти о России, но Шагал отклонялся от всех тропинок, идущих от «Мира искусства» до «Ослиного хвоста», и следовал по тем, которые ведут в Россию. Решающим было и то, что эти дороги отдаляли его от Беллы. В год, когда Шагал стоял на краю самого волнующего художественного приключения своей жизни, Белла, сначала в Витебске, потом в Москве, ждала писем, которые так и не приходили. «Родной, я совершенно не понимаю, что случилось, – писала она после возвращения в Москву на учебу. – Не получаешь моих писем, адреса, болен, занят? Ничего сообразить не могу. Все предполагаю… Если случилось важное, то, наверное, думаю получить письмо. Я прошу, если можно, известить меня как-нибудь о причине. Ждать без вестей – нельзя этого допускать. Мой адрес: Москва, Кузнецкая ул., 38, кв. 6. Всего лучшего из хорошего. Берта».

Но большую часть 1911 года Белла все так же ждала. «Дорогой, здравствуй! – писала она снова из Москвы, во время экзаменов. – Здоров ли? Я уже давно не имею никаких весточек. Хоть привет, взгляд. Как работа идет? Где выставляешь? Давал ли уже там куда-нибудь? Над чем вообще работаешь? Растет ли вообще желание работать? Трудно ли дается? Родной мой, как больно, что я ничего не знаю. Тебе, значит, ничего не дает общение со мной. И ты «сохраняешься» один. Иногда нужно другое».

Белла могла быть и права; Шагал однажды говорил о ночи, проведенной с дальней родственницей, кузиной из Лиозно, которая была в Париже проездом. Ходили слухи и о его любовной связи с еврейкой из Лодзи, Фелей Познаньской, которая изучала философию в Швейцарии. Но ни в одной из таких связей, если они были, Шагал Беллу не предавал. Эмоционально Шагал был одинок – но одинок с живописью. Белла так страстно отождествляла себя с его работой, что ей и в голову не могло прийти, что ее соперницей является живопись. Шагал существовал в вихре фантазий, редко отвечал на письма,

и Беллой завладело депрессивное настроение, что проявилось в ее письмах. «Мой дорогой, – писала она. – Ты так далеко, что, когда я чувствую, как ты мне дорог, я колеблюсь, сама себе не верю и боюсь, что я теперь так далека от тебя, что должна расплачиваться за то, что может быть с твоей и моей душами. Это не пустые слова. Если ты понимаешь меня, ты можешь понять, насколько грустно и безумно испытывать чувства подобного рода. Но ты должен понять, что я не жалуюсь. Так трудно быть вдалеке, и я так тянусь к разным углам, и один бок стал таким тонким, что он может разорваться, и мне тогда не выжить. Это все так глупо и в самой этой глупости столько путаницы, что, в результате, я не выживу, я себя знаю. Все, что дает мне жить, это духовный союз».

> Для Шагала эта переписка не была вопросом жизни и смерти, но как сильно письма Беллы поддерживали его, как много они для него значили, показывает тот факт, что даже ее открытки он сохранял до самой своей смерти.

«Не думай, что со мной что-то случилось. Я никогда не перестану тебя любить, и я никого другого не полюблю, и никто не любит меня. Как раз напротив. Я более чем одинока и всегда», – утешала Белла Шагала, когда он мучился и беспокоился. Она инстинктивно понимала, что его подозрительный, раздражительный характер должен быть побежден не сложными манипуляциями, а лишь долгим терпением и преданностью. Но в 1911–1912 годах Шагал нуждался в свободе от старых привязанностей – от Беллы, от иудаизма, от Витебска, от России – ради того, чтобы полностью, говоря на своем новом, ценном для него языке, он мог выразить себя как художник. «Чтобы можно было подчинятся некому инстинкту, нужно быть молодым и не измотанным обстоятельствами жизни», – писал он позже. К этому времени, в марте 1912 года, Шагал был внесен в каталог Салона Независимых, его имя – Марк Шагал – решительно офранцузилось. Белла и его семья все еще обращались к нему в письмах: Мойше или Моисей, – но он по приезде в Париж стал называть себя «Марк», следуя примеру парижских русских евреев. Они принимали такие имена, произношение которых было для французов, по крайней мере, не трудным, так Пинхус Кремень стал Полем, Хаим Лифшиц стал Жаком. Среди русских, которые использовали имя и отчество, он был известен как Марк Захарович – Марк, сын Захара (русская версия имени его отца). Однако весь 1911 год и в начале 1912 года Шагал все еще получал письма из России, где употреблялись вариации

написания фамилии «Шагал», более напоминающие о еврейском гетто, чем о написании, окончательно им выбранном. Брат Шагала, Давид, работавший на Ратнера, купца, торгующего селедкой в прусском Кенигсберге, предпочитал транслитерацию, близкую к немецкой, в том числе *Schagalov, Schagaloff* и *Schagal;* Ромм начал использовать *Chagalof* (с одним «л»); Белла тоже сначала писала *Chagalloff* – с двумя «л». В записную книжку Шагала от 1911 года занесена попытка написания его имени латинским шрифтом; он окончательно выбрал написание *«Chagall»,* вероятно, потому, что это выглядело изящно и по-французски, хотя он шутил, что выбирает две «*l*», потому что эта буква произносится во французском как *«aile»*[28]. Шагалу нравилась идея иметь два крыла.

Глава восьмая
Блез Сандрар. Париж. 1912—1913

Весной 1912 года Шагал, снискавший известность в Салоне Независимых, покончил с одиноким существованием и стал пробовать на вкус жизнь и искусство Парижа. Начал он с переезда в комнату в *La Ruche*[29], колонию художественных студий-квартир на Монпарнасе. Между 1902 и 1920 годами этот легендарный захудалый район был домом для длинной череды живописцев и скульпторов, большинство из которых были бедными восточноевропейскими евреями, привлеченными низкой квартирной платой – 100 франков в год, которую редко собирали и никогда не требовали, – и семейной эмигрантской атмосферой. Сооружение, напоминающее улей, создано скульптором-филантропом Альфредом Буше, который приобрел свободную дешевую землю в немодном квартале Вожирар около городской бойни. Там он установил трехэтажную ротонду – купленный им после закрытия Всемирной выставки 1900 года павильон бордоских вин, спроектированный Гюставом Эйфелем. Узорчатые железные двери от *Pavillon des Femmes* стали главным входом в «Улей», по сторонам стояли кариатиды павильона Британской Восточной Индии.

В здании, которое Осип Цадкин называл «зловещее колесо бри», жили и работали художники, иногда в сопровождении жен или любовниц. Скульпторы жили по большей части на первом этаже, живописцы – на втором. «Улей» привлекал и писателей, таких как поэт Мазин, который, упавши на чашку кофе, позировал Шагалу, и Лео Кениг, критик, пишущий на идише о культуре в газетах Варшавы и Санкт-Петербурга. «Улей» был домом и для горстки русских революционеров и анархистов, начиная с серьезного Анатолия Луначарского (позднее комиссара искусств советской России и друга Шагала) до веселого живописца Михаила Кикоина, который носил ботинки разных цветов и которого французская полиция обозначила «неопасный большевик».

Там было неважно с санитарией: вода выливалась из туалета и бежала вниз в маленький сад, с его хаосом скульптур и мусора. В доме этом дурно пахло, его населяли клопы, и с годами он все больше и больше приходил в упадок. «Я мыла стены девяностоградусным спиртом и покрывала мебель ядом, но ничто не могло остановить этих мелких тварей. Когда все было вычищено, я снова видела их, невозмутимых, спускающихся вниз

с потолка», – вспоминала Вера Добринская. Она и ее муж Исаак, религиозный еврей, который ежедневно ходил в синагогу и писал «для того, чтобы понять тайну Созидания», прибыли в «Улей» с Украины в тот же год, что и Шагал. Но студии в «Улье» были большими и светлыми, потолки высокими, удобные антресоли для сна находились над рабочим местом, которое было и гостиной, и кухней. Нашлись люди, которые поддерживали тех, кто жил всухомятку, – мастер Острун, изготавливающий рамы, и его маленькая жена с добрым сердцем. Они жили позади ротонды в более современном доме и сделали в нем дешевый ресторан, где всем подавали чай в любое время. Шагал был их постоянным посетителем. Близорукая консьержка, мадам Сегонде, была почетной бабушкой на общественных началах и другом для всех. А на углу, у авеню дю Мэн, отважная, пунктуальная Мария Васильева из Санкт-Петербурга держала в своей мастерской бесплатную столовую Русской академии – крошечное заведение, где состоялась первая персональная выставка Шагала.

«В этих студиях жили художники богемы из всех стран, – вспоминал Шагал. – В то время как в русских ателье всхлипывала обиженная модель, из итальянского доносились звуки песен и бренчание гитары, из еврейского отсека – споры и дебаты. Я сидел один в своей студии перед керосиновой лампой». Сосед – художник, еще один недавно приехавший еврей, гибкий и тонкий, красивый, популярный Амедео Модильяни, которого Шагал описывал так: «итальянец, как из Боттичелли». Модильяни был сосредоточен на скульптуре, по вечерам обычно громко читал Петрарку и Данте.

Только уехал Фернан Леже, как приехал Диего Ривера, который мог сидеть и выпивать с Троцким в «Ротонде». Эта шеренга живущих в «Улье» художников из Франции, Италии, России и Южной Америки представляла собой космополитический микромир предвоенного Парижа. Шагал был там первым русским живописцем. Русские в основном были скульпторами: кубист Александр Архипенко из Киева, Жак Липшиц из Вильны и Осип Цадкин (которого Шагал знал по Витебску), а также Морис Липси из Лодзи и два других витебских знакомых – Леон Инденбаум[30] и Оскар Мещанинов, приехавшие в Париж двумя годами ранее, вместе с Виктором Меклером. По воспоминаниям Инденбаума, Шагал написал на своем окне «как визитную карточку, красный цветок. Он был очень недоверчив. Он запирал свою дверь на веревку и редко открывал ее. Он боялся tapeurs [тех, кто мог своровать его идеи]. Никто и не смел тревожить его, он жил закрыто, на краю общества».

Шагал тоже вспоминал, что «был *un type à part*[31]… Они,

бывало, бросали ботинки в мое освещенное окно, чтобы пошутить надо мной, а я писал всю ночь, в то время как другие занимались любовью или делали бомбы». Как вспоминал Шагал о своем первом лете в «Улье», «на полках репродукции Эль Греко и Сезанна лежали бок о бок с остатками селедки», и всегда казалось, что было «два или три часа утра. Небо голубое. Начинается рассвет. Внизу и немного в стороне забивают скот, коровы мычат, и я их пишу. Я привык не спать всю ночь. Уже неделя, как студию убирали. Рамы, яичная скорлупа, пустые банки из-под супа лежат вокруг, как попало.

Моя лампа горит, и я с ней.

Она горит до тех пор, пока ее ослепительный свет не тускнеет в синеве утра.

И тогда я взбираюсь к себе на чердак. Я должен был выйти на улицу и купить горячие круассаны… но улегся в кровать. Позже пришла уборщица, я не уверен, пришла ли она, чтобы привести студию в порядок… или она хотела подняться ко мне».

Белла при переводе мемуаров Шагала на французский для их первой публикации убрала следующую фразу, но в русской рукописи она есть: «Я люблю французскую кровь. В то время, как я глодал французскую живопись, пытаясь ее превзойти, я хотел наслаждаться и вкусом французского тела». Шагал, при воспроизведении французского варианта, высказался против этой правки и добавил рисунок – девушка позади Эйфелевой башни, вовсе не похожая на Беллу.

> Сексуально и социально Шагал пытался оставить гетто позади.

Как он мог быть верным Белле, когда *femme de ménage*[32] была весьма податлива, а сам он с живостью переделывался из русского живописца в европейского. Он, спасибо Винаверу, был более изысканным, лучшим, чем большинство восточноевропейских художников, которые приезжали в 1912 и 1913 годы, и ему совсем не хотелось утонуть в бедствующем анклаве Витебска в Париже. *«Il faut crever de faim pour fair des belles chose!»*[33] – говорил Пинхус Кремень, который вышел на Восточном вокзале, зная только три слова по-французски – «Пассаж де Данциг» – и на жизнь зарабатывал пять франков за ночь, перевозя мясо из скотобоен Вожирар. Роза Кикоина после родов не могла позволить себе такси, чтобы доехать домой из Госпиталя Бусико, так что она с новорожденным Янкелем на руках пошла в «Улей» пешком. По другой легенде, жена одного живописца разрешала ему пользоваться особенно дорогой синей краской только по воскресеньям. Еще одна жена художника брала

работы своего мужа, чтобы продавать их на парижских рынках, и каждый день триумфально возвращалась домой, но только потому, что отдавала холсты почти задаром и торговала собой на улицах. «Мы были голодными, – вспоминала Вера Добринская. – Обезьянка старьевщика высовывала язык. Мы были бы рады дать ей корку хлеба, но корка и нам тоже была нужна. Не стоит рассматривать эту бедность и убожество, как роман. Я говорила всем живущим там художникам, что они проходили тест на выносливость не благодаря «Улью», но несмотря на “Улей».

Более успешные жители «Улья», такие как Мойше Кислинг, жили там недолго, но некоторые оставались вплоть до 30-х годов. Позднее Шагала, уже величайшего русского живописца, изводил эгоист Хаим Сутин, которого Шагал готов был пожалеть, но избегал его как «ужасного экспрессиониста». Он явился в «Улей» из Вильны, полный историй о том, как был избит сыном рабби за то, что занимался живописью. Сутин никогда не мылся, и однажды обнаружили, что у него в ухе устроили гнездо клопы. Вонь из его студии часто была совершенно невыносимой, потому что он приносил со скотобойни туши и так долго писал их пастозно маслом, что они успевали сгнить, прежде чем он их выбрасывал. Однажды ночью, как гласит одна из легенд «Улья», Шагал увидел кровь, сочащуюся из студии Сутина, и выбежал с криком: «Кто-то убил Сутина!» Кровь капала с туши, висящей на стене.

Как в любом эмигрантском сообществе, авторитетные художники держали дистанцию от дискредитирующих их новичков. Цадкин, которого оскорбили, когда он предложил газеты на идише *(«Je ne suis pas juif, moi!»),* ощущал «Улей» удушающим гетто в миниатюре и был вынужден бежать из «этого маленького мира, покрытого плесенью меланхолии», в центр Парижа. Острый дух соперничества, присущий Шагалу, делал какую-либо дружбу с художниками почти невозможной, он готов был начать дружить скорее с литераторами, чем с художниками, и стал завязывать связи с иностранными писателями, которые или жили в «Улье», или заходили туда. Они, разумеется, должны были говорить по-русски, поскольку только после знакомства с ними Шагал начал учить французский язык. Одним из первых был поэт Людвиг Рубинер, изящный, серьезный немец, происходящий из галицийской еврейской семьи, который ездил в 1909 году по России, по местам Толстого, переводил на французский Гоголя, Сологуба, русских писателей-символистов, горячо любимых Шагалом. Рубинер и его жена Фрида стали «замечательными и верными друзьями» Шагала, «неутомимыми пропагандистами современного искусства» и позднее

проводниками Шагала в Германии. Впрочем, в Париже их влияние было ограниченным. Другая дружеская связь действительно продвинула Шагала вперед, в центр французской художественной жизни. Летом 1912 года, после отъезда своего союзника Ромма, о котором журналист Жак Шапиро вспоминал как об «интерпретаторе души художника», он был очень одинок. И тогда инстинкт Шагала к ассимиляции привел его к дружбе со швейцарским поэтом, который как раз вернулся в Париж из-за границы, и случилось так, что был одурманен Россией. Спустя много лет, когда Шагала попросили назвать самые значительные события в его жизни, тот на одном дыхании ответил: «Моя встреча с Сандраром и русская революция».

Фридерик Созе родился в 1887 году, в том же году, что и Шагал, в деревне *La Chaux-de-Fonds.* В 1912 году в комнате дома № 4 на рю де Савой, шестого округа Парижа, он издавал журнал *Les Hommes nouveaux.* Имена писателей, авторов статей этого журнала – Диоген, Жак Ли, Блез Сандрар, – были псевдонимами Созе. Среди множества загадок его яркой жизни была и гибель невесты Елены Клейнман во время пожара, который начался из-за масляной лампы. Это событие наводит на мысль о новом названии – «Моей невесте посвящается» – картины *La Lampe et les deux personnes.* Зачарованность Созе огнем превосходила подобное же ощущение Шагала, что продиктовало имя, под которым Созе и был по большей части известен. И имя Блез, и фамилия Сандрар были избраны за то, что вызывали в сознании красные угольки *(braise)* и пепел *(cendres),* латинское *«ars'* в слове *«Cendrars'* подразумевает искусство, подобно фениксу восстающее из пепла старого мира. Сандрар представлял себе художественное созидание радикальным актом трансформации, и в экзотичном русском Шагале, как ему казалось, он нашел максимально «нового человека», того, кто создавал авангардное искусство из образов блекнущего XIX столетия. Так Шагал приобрел покровителя, помощника и гида. «Того света, какой был в его глазах, было достаточно, чтобы поддерживать меня», – писал Шагал. Сандрар был последним из трио молодых людей – теперь он замещал Ромма, как ранее Ромм заместил Меклера, – которые делали новый мир доступным зависимому, застенчивому и все-таки полному страстных желаний Шагалу.

> Никто лучше Сандрара не помог бы Шагалу открыть светский Париж.

Высокий, вульгарный, с длинным худым лицом, с коротко стриженными волосами, грубо-обтесанный Сандрар заявлял: «Моя цель не в том, чтобы писать, но жить». Он назвал свои мемуары

Bourlinger, что значит «Шататься по свету, вести жизнь, полную приключений». И в свои двадцать пять лет Сандрар мог определенно на это претендовать. Детство его прошло в странствиях, безответственный отец, антрепренер, таскал свою семью в Египет, Италию, Париж и Лондон. «Деньги должны циркулировать!» – говаривал мой отец. Иногда дома их было слишком много, иногда не хватало. Это доводило мать до безумия. И по этой причине я презираю деньги. Жизнь – это что-то другое». Сандрар поступил в медицинский колледж в Берне, потом бросил его и в возрасте шестнадцати лет убежал на море. В России он оказался свидетелем революции 1905 года, был ранен; три года работал в Нижнем Новгороде у Роговина, купца-старовера, занимавшегося ювелирной торговлей, расстался с ним и отправился в Персию. Он хорошо говорил по-русски и, как сын, внук и правнук швейцарских часовщиков, был хорошо знаком с ювелирным делом, что связывало с ним Шагала, часто вспоминавшего окружение Беллы в Витебске. Сандрар хвастался, будто у него были какие-то отношения с крымской еврейкой, с «молочным цветом лица, томной и беспокойной», которая чистила и сортировала жемчужины, обновлявшиеся от ее «магического прикосновения». Он был все еще поглощен смертью Елены, его первой возлюбленной из Санкт-Петербурга, хотя с тех пор у него были и другие русские любовницы, в том числе некая Белла. Эта Белла была лучшей подругой его нынешней невесты Фели Познаньской, которую он встретил в Швейцарии и которая сопровождала его в некоторых путешествиях. Как говорил сам Сандрар, «обильный, и в избытке, беспорядок мыслей внушает ему инстинктивную, овладевшую им симпатию к России и к русским».

Феля сама была кем-то вроде искательницы приключений. Лето 1911 года она проводила в Париже, тогда и встретила Шагала. Возможно, именно тогда Феля решила путешествовать по Америке, оттуда послала Сандрару билет для проезда из Санкт-Петербурга в Нью-Йорк, откуда он в июле 1912 года вернулся в Париж, но один, без нее. Разум Сандрара разрывался от желания написать книгу о своем испытании поездкой в транссибирском экспрессе, о русских, «день и ночь рассказывающих друг другу истории… на бесконечной Транссибирской дороге, или о медленном, долгом, монотонном спуске по Волге на пароходе, где люди, чтобы утолить свои печали, разговаривают о Боге, мире, любви, жизни; знаменитая «говоречка», которая обращает для иностранца огромность России в ничто, во временный лагерь, тревожные споры, где все останавливается на вопросе». По совету Фели он навестил Шагала

– художника, который воплотил его фантазию о том, что такое быть русским.

«Он был первым, кто пришел повидать меня в «Улье», – говорил Шагал. – Он читал мне свои стихи, вглядываясь в открытое окно и в мои глаза, он улыбался на мои холсты, и оба мы рычали от смеха». Сандрар увидел комнату в «полном беспорядке», в ней была куча набросков, картин, пустых бутылок, а также пара продранных ботинок и плитка шоколада. Шагал только что встал, Сандрар написал о нем: «гений, разделенный пополам, как персик». Они тут же стали близкими приятелями и виделись каждый день. При беглом взгляде они казались полной противоположностью друг другу: Шагал – застенчивый, осторожный, недоверчивый и наивный, Сандрар – хвастливый, дерзкий, отчаянный, открытый и опытный. Но оба молодых человека были захвачены своей созидательной силой в новом веке и в чужой стране. «Что за книгу можно было бы написать о двух молодых чужаках, приехавших завоевывать Париж», – размышлял Сандрар. Их обоих отравляли и миф, и реальность.

Сандрар, чрезвычайно сексуальный и неразборчивый в связях, наблюдал, как Шагал пишет «…всеми дурными страстями местечка еврейского / Всей воспаленною страстностью русской провинции». Сандрар мог водить нового друга в свой привычный бордель на рю Мазет, о котором он говорил: «Там была только одна доступная женщина, еврейка Мадлен Ножницы, такая же калечная, как испанская Венера, мстительная и цепкая. Она быстро обслуживала, поскольку работала одна и не могла тратить время между одним звонком в дверь и следующим. Местные живописцы выстраивались на улице в очередь у дверей, и, сказать по правде, Мадлен Ножницы была настоящий «сапожник», *à la* Гойя». Наверняка он показал Шагалу свой любимый бар *Faux Monnayeurs* позади Сорбонны, у бульвара Сен-Мишель. «…Ночные совы «Бульмиш», безмолвные, грязные, отравленные, воняющие абсентом, изголодавшиеся создания, и таких было больше, чем тех удачливых дьяволов, которые ели тарелку кислой капусты, сэндвич, полную тарелку мидий, луковый суп, горячие сосиски, картошку в бумажном конусе или тарелку моллюсков; были там бездельники, ожесточенно жующие скорлупу арахиса, чтобы утолить свою хроническую голодную боль, попрошайки, становившиеся по ветру от курильщика, чтобы вдохнуть дым, плывущий из его трубки, и бедные нищие, настолько измученные бродяжничеством по бесконечным улицам Парижа, день и ночь и в проливной дождь, что как только они попадали внутрь жаркого бара, то писались от полной усталости. Они сидели, и с них капало… Внезапно голуби из Люксембургского сада пикировали

на площадь и потом снова взлетали, когда проезжал небольшой поезд. Рассвет был голубым».

Вспоминая Сандрара, Шагал восстанавливал в памяти «волны солнечного света, нищету, стихи. Нити цвета. Льющегося, пылающего искусства. Энтузиазм по поводу картин, которые вряд ли понимал. Головы, отделенные конечности, летающие коровы». Модернистские приемы выразительности Шагала и Сандрара были очень похожи: прорывной стиль Сандрара отзывается эхом причудливости в подвижных, как ртуть, ритмах и перевернутых композициях Шагала его первых парижских лет.

> С точки зрения Сандрара, «жизнь есть фарс, комедия, всемирная трагедия»: он понимал присущую Шагалу смесь фатализма и ощущения абсурда.

Сандрар, дитя часовщиков, был зачарован временем, его относительностью, его воздействием на современные коммуникации и технологии – телеграф, телефон, машины. «Каждый из нас есть час звучащих часов, – писал он в своих стихах в прозе о скорости и движении «Абсолютное сегодня». – Чтобы управлять зверем своего нетерпения, вы несетесь в зверинец железнодорожных станций. Они покидают. Они рассеиваются. Столицы Европы – это траектория их инертности. Ужасный порыв свиста бороздит континент. Трамвай ударяет вас в спину. Западня открывается у вас под ногами. У вас в глазу туннель. Вас тянут за волосы на пятнадцатый этаж». Сандрар похвалялся, что в 1910–1911 годах «Робер Делоне и я были, возможно, единственными людьми… кто разговаривал о машинах и искусстве и кто смутно осознавал великое преобразование современного мира». Но в то время такую работу делали Пикассо и итальянские футуристы, такие как Филиппо Маринетти и Умберто Боччиони. Как бы то ни было, правда состояла в том, что Сандрар озвучивал культурный пульс своего времени и был силен в современной поэзии. Разбивая строки стихов, чтобы навести на мысль о неровности беседы, он создавал такие явления и образы, в которых одновременно сосуществовали литературный эквивалент плоскостей и множественность точек зрения кубизма. По ночам они с Шагалом бесконечно обсуждали последние течения в искусстве, и Сандрар написал несколько стихотворений о Шагале, намереваясь выявить в них стиль и образность его картин:

> Он спит.
> Просыпается вдруг.
> Рисовать начинает.

Корову берет – и коровой рисует.
Церковь берет – и ею рисует.
<…>
И вдруг – перед вами портрет…
Это ты, читатель,
И я,
И он сам,
И невеста его,
Бакалейщик с угла,
И молочница,
И повивальная бабка,
И кровью испачканный таз,
Новорожденных в нем моют,
Безумное небо,
Современности рты
<…>
Каждый день совершает
Совершает он самоубийство.
И вдруг
Перестал рисовать.
Это значит
Спит он теперь.
Галстук душит его.
Удивляет Шагала, что все еще жив он[34].

То, что Шагал принял названия Сандрара для своих картин – «Моей невесте посвящается», «России, ослам и другим», «Я и деревня», – свидетельствует об их крепкой связи, о том, что Сандрар понимал картины своего нового друга, о близости методов их работы, о том, что Сандрар был хорошо осведомлен о мыслях Шагала, предпочтениях и историях его юности. Никто, кроме Беллы, не подходил так близко к Шагалу как к художнику.

Но Сандрар был не только задушевным приятелем, у него также были хорошие связи – Делоне, Аполлинер, Модильяни и Леже были его друзьями, Пикассо – товарищем, и ему страстно хотелось ввести Шагала в это сообщество. Вернувшись из-за границы, Сандрар быстро понял, что авангард Парижа был сообществом, чье коллективное воображение питалось экзотикой, особенно экстравагантными фантазиями славянской дикости. Париж восторгался «Русскими сезонами» Дягилева, которые достигли пика популярности к 1912 году с «Жар-птицей» Стравинского, «Шехерезадой» Римского-Корсакова и стилизованной хореографией Нижинского в балете Дебюсси

«Послеполуденный отдых фавна», балете странном, казавшемся плоской картиной на фоне солнечного пейзажа Аттики. Для всех трех спектаклей декорации были сделаны Бакстом. Шагал с горечью ощущал, что это была Россия, очищенная и отфильтрованная сквозь сито изнеженного «Мира искусства», «отполированная для общества богатых в пикантном и чувственном стиле». И все же импульс, который русское влияние сообщило искусству Запада, теперь был очевиден. В обзоре Международной художественной выставки 1909 года в Вене критик отмечал: «Совсем недавно говорилось, что если поскрести русского, то обнаружишь варвара. Теперь мы понимаем это более правильно, и в этом варварстве находим великое художественное преимущество… Мы… завидуем остаткам их варварства, которые они ухитрились сохранить. Запад стал местом общих встреч с нахлынувшими издалека иностранными людьми, как было в последние дни Римской империи, и в то время как они желают учиться у нас, оказывается, что они – наши учителя. Варвар обнимается с самыми элегантными модернистами, и каждый из них дополняет один другого».

Столица Габсбургов, находящаяся на полпути между Россией и Францией, осознала это взаимное влияние годом или двумя годами раньше. Между 1911 и 1914 годом Париж тоже был маниакально охвачен модой на русское, что было выгодно и Шагалу, и Сандрару.

В эти годы самым модным художественным салоном был салон русских аристократов Сержа Ястребцова и баронессы Елены д'Эттинген, которые писали вместе под псевдонимом Жан Серюсс[35]. Тогда русский алфавит начал появляться в картинах Пикассо, и тогда же скандальные многоцветные костюмы Сони Делоне, сделанные ею для ежегодного русского бала, задавали тон в парижской моде. Соня также проиллюстрировала книгу Сандрара *La Prose du Transsibérien*[36], которую она самоуверенно анонсировала в 1913 году как первую симультанную книгу. В этой книге, напечатанной (при помощи собственного подержанного печатного станка Сандрара) на одном листе бумаги в два ярда длиной, визуальные образы и текст переплелись так, что их требовалось читать и рассматривать одновременно. В этом эксперименте, возникшем из кубизма и опытов Делоне с цветом, авторы стремились ухватить сходство с призматической реальностью современного мира. Ездил ли Сандрар действительно на транссибирском экспрессе, определенно утверждать нельзя, но, как заметил один обозреватель, «он всех нас заставил это принять».

Эту работу приветствовали в качестве ориентира в модернистской эстетике, многое в этом явлении приблизило Россию к парижской публике.

Соня Делоне была еще одним ориентиром, благодаря ей Шагал стал частью парижской художественной жизни. С пышными черными волосами и сильными чертами овального лица, она являла собой шик русского Монпарнаса. Соня родилась в 1885 году на Украине, тогда ее звали Сарра Штерн. Когда ей было пять лет, она стала приемной дочерью богатого дяди, приняв имя Соня Терк, в 1909–1910 годах стала Соней Уде, когда вышла замуж за гомосексуалиста, немецкого художественного критика Вильгельма, от которого ее увел в 1911 году Делоне. То, что она меняла имена, как и Сандрар, как и Шагал, свидетельствовало об амбициях и космополитической современности. Именно через Соню, богатую еврейку, получившую образование в Санкт-Петербурге и говорившую по-русски, Шагал в 1912 году сблизился с Робером Делоне. Так началась единственно возможная для Шагала дружба, в которой он смог завязать близкие отношения с другим художником, еще более удивительная потому, что Делоне происходил из благополучной семьи. Он жил в апартаментах огромного размера на рю Гранд Августин, где вместе с Соней щедро принимал гостей. Шагал стал постоянно присутствовать на их воскресных вечерах, а в 1913 году жил с ними в их загородном доме в Лувесьене.

Делоне был высоким, спокойным, шумным и хвастливым, но добрым. Разница темпераментов придавала дружбе живость, хотя она продолжалась, вероятно, потому, что мнение Шагала о работах Делоне с годами ухудшалось. То, что французские художники использовали контрастные прозрачные краски, чтобы разрушить пространство, интересовало Шагала, пока он работал по принципам кубизма, но с самого начала он почувствовал, что Делоне, при всем его честолюбии, никогда не будет великим живописцем и, следовательно, серьезным соперником. «У меня было высокое мнение о Делоне в то время, когда он был сдержанным, нежели потом, когда он стал пробивным. Он, бывало, укорял меня: «Шагал, вы не знаете трюков торговли». Но он-то их знал. И все же сегодня я отмечаю, что его работа терпит неудачу». Шагал не слишком великодушно оценивал творчество своего друга много лет спустя, после его смерти в 1941 году. Делоне, со своей стороны, тянулся к Шагалу как к новичку со свежими идеями, который добавлял пряности его салону и сначала выказывал лестные признаки того, что поддался его

влиянию, – особенно явно это видно в едко лимонно-зеленой картине «Колесо обозрения». То была первая картина, в которой Шагал использовал парижские образы, включая Эйфелеву башню. Он работал над ней в то время, когда Делоне использовал образы большого колеса и Эйфелевой башни в своей картине «Команда Кардифа». Слово «*Paris*», написанное внизу, представляет собой каламбур: Париж – пари, что подразумевает колесо обозрения как метафору колеса фортуны. В картине Делоне тоже есть слова «Магический Париж».

Делоне, как и Сандрар, утверждал: «Я впереди Пикассо и Брака. Я не просто анализирую геометрические формы. Я пытаюсь прийти, чтобы ухватить ритм современной жизни». Из окон его студии открывался вид на Эйфелеву башню, и в 1910 году серия работ с башней принесла ему славу художника современной жизни: большая металлическая конструкция была самим символом современности. Тем не менее в 1912–1913 годах Делоне постоянно находился в состоянии, близком к ревнивой ярости, направленной на Пикассо. По словам Гертруды Стайн (которая порицала работу Делоне то ли как крупную и пустую, то ли как мелкую и пустую), Делоне «всегда спрашивал, сколько лет было Пикассо, когда он писал определенную картину. Ему говорили, и он тут же отвечал: «Ох, я все же не такой старый, как много я сделаю, когда буду в этом возрасте». (Делоне был всего на четыре года моложе Пикассо). Когда Шагал в 1912 году познакомился с Делоне, тот был занят обольщением Аполлинера, который в то время тяжело переживал разрыв со своей невестой Мари Лорансен. Аполлинер был приглашен погостить у Делоне и в благодарность за это переключился с насмешек на похвалу. Вскоре они поссорились, поскольку в действительности Аполлинер был предан Пикассо. Но его заинтриговала картина «Моей невесте посвящается», выставленная на весеннем салоне, и он был склонен несколько распространить свое покровительство на Шагала.

> Шагал никогда не чувствовал себя абсолютно свободно с амбициозным придирой, которого он называл «этот кроткий Зевс».

Гийом Аполлинер – псевдоним Вильгельма Костровицкого, незаконнорожденного сына белорусской аристократки-авантюристки. Отца своего, то ли офицера итальянской армии, то ли ватиканского прелата, он так никогда и не видел (хотя Аполлинер иногда играл в русский шик и настаивал на том, что приехал из Санкт-Петербурга и что даже был русским князем). Этот намек на общность места происхождения на самом деле

никогда не сокращал дистанцию, которую Шагал ощущал между собой и Аполлинером, с его широтой французского кругозора, с его образованием. Мать, игравшая в казино в Монако, бросила сына, он воспитывался в школах Ниццы и Канн и в конце концов стал знаменитым критиком в Париже. Шагал сделал несколько набросков с него, включая нежный, беспечный акварельный портрет, нарисованный лиловыми чернилами, где ухвачены добродушное спокойствие и слабость Аполлинера, так же как и его мерцающая чувственность. Портрет освещается улыбкой, о которой Шагал говорил, что она всегда «медленно распространялась по его широкому лицу», в то время как «он нес свой живот, будто это было собрание сочинений, а его ноги жестикулировали, как руки».

Однажды Аполлинер взял Шагала с собой на ланч у Бати на Монпарнасе, где его гость сидел и поражался, наблюдая за легендарным аппетитом в действии:

«Возможно, он ел так много, чтобы кормить свои мозги.

Может быть, он мог бы есть и талант. Есть и, главным образом, пить, а остальное придет само.

Вино звенело в его бокале, мясо грохотало между его зубами. И он все приветствовал людей, направо и налево. Знакомые со всех сторон!

Ох! Ох! Ох! Ах! Ах! Ах!

И в ничтожную долю секунды он опустошал бокал, великолепный со своей огромной салфеткой.

Ланч заканчивался покачиванием и облизыванием губ, мы шли назад в «Улей»… Я не смею показать Аполлинеру свои холсты.

Мы входим в темный коридор, где непрерывно капает вода, где громоздятся кучи отбросов.

Площадка по кругу, дюжина или около того дверей с номерами на них.

Я открываю свою.

Аполлинер осторожно входит… сел. Залился румянцем, напыжился, улыбнулся и пробормотал: «*Surnaturel!*»

На следующий день визит повторился, Аполлинер принес в «Улей» стихи, написанные на салфетке и посвященные Шагалу. Это была знаменитая встреча, позже благодаря ей Шагал сделался в парижских профессиональных кругах предшественником сюрреализма. Сам Аполлинер развивал термин – от *«surnaturel»* до *«surréel»,* этим термином он определял свою собственную пьесу «Груди Терезия» (1917), где домашняя хозяйка по имени Тереза меняет пол и отпускает свои груди в виде воздушных шаров плыть в рай. После публикации

в 1924 году Манифеста сюрреализма Андре Бретона этот термин стал общеупотребительным. Шагал в 1920-е годы старательно дистанцировался от сюрреализма, но он всегда высоко ценил предвидение Аполлинера. «В моей работе вы сразу можете увидеть те весьма сюрреалистические элементы, чьи характерные качества были определенно подчеркнуты Гийомом Аполлинером», – вспоминал он, хотя допускал, что не понял слова, когда Аполлинер впервые его употребил. Но неожиданная встреча стала вехой – фантастические, алогичные работы Шагала были признаны ведущим критиком французского модернизма, апологетом кубизма. Начиная с 1912 года Аполлинер вполне лояльно писал о появлениях Шагала в салонах, хотя никогда не достигал уровня понимания Шагала Тугендхольдом или инстинктивной симпатии Сандрара. «Один из утонченнейших колористов в этом салоне» и «производящее впечатление чувство цвета, отважный талант и пытливая и мучающаяся душа» – таковы были его типичные рефрены. Сбитые с толку французы поначалу реагировали на Шагала так: «Чрезвычайно разнообразный художник, способный писать монументальные картины, и его не сдерживает какая-либо система».

Наслаждаясь в первое время поддержкой группы ведущих писателей, художников и критиков, Шагал сам удивлялся своему интегрированию в новое окружение. Энергия, сила и быстрая трансформация его работ 1912–1913 годов, как и огромные размеры холстов – многие достигают шести футов в высоту или в ширину, – демонстрируют ощущения связи с окружающей средой и уверенности в ней. Воспоминания о России все еще были живы, но фантастичность картин («Я и деревня» и «России, ослам и другим») с гладкими, подобными зеркалу поверхностями и галлюциногенными образами, вызывающими огороженный, одинокий мир самой памяти, ушла. В новых работах обнаруживается стремление к монументальности, человеческая фигура приобретает большее значение. Впервые с момента своего приезда в Париж Шагал осмеливается писать автопортрет.

«Автопортрет с семью пальцами» – это изображение гордого, серьезного, игривого, полного энергии молодого художника за работой. Этот причудливый образ в еврейской традиции означает, что некто с семью пальцами делает что-то так хорошо, как только возможно. Шагал создал свое тело скорее свободным, а не в жестких геометрических очертаниях, и все его усеял цветами – будто «визитную карточку» на своем окне в «Улье». Кудрявые волосы молодого человека наводят на мысль о цветах, розовато-лиловый галстук, пятнистый шарф и желтый жилет с золотыми пуговицами усиливают эффект декоративности, а треугольник

окрашенной бумаги, прикрепленный к воротнику, – это кивок в сторону кубистского коллажа. Лицо, упрощенное по принципам кубизма, подчеркивает силу и проницательность, большие миндалевидные глаза диктуют рисунок носа и рта. Одна рука держит палитру, которая блестит, как эмалевая, другая, семипалая рука показывает на холст «России», стоящий на мольберте. Вверху плавает пейзаж Витебска, напротив – окно, открытое в Париж, к которому Шагал повернулся спиной. «Участвуя в этой уникальной технической революции, происходящей в искусстве Франции, я мыслями и душой возвращался, так сказать, к моей собственной стране. Я жил, будто спиной вперед», – вспоминал он. На карминной стене картины – слова «Париж» и «Россия», написанные еврейскими буквами. Во всем этом читается сущность трех шагаловских идентификаций. «Картина была исполнена в «Ля Рюш». Я был в полной форме в этот момент. Я верил, что напишу ее в одну неделю, – писал Шагал. – Я находился под влиянием конструкций кубистов, но не отвергал моего прошлого вдохновения. Почему семь пальцев? Чтобы ввести другую конструкцию, фантастические элементы наряду с элементами реалистическими».

«Автопортрет с семью пальцами» был одной из серии больших фигуративных картин 1912 года – «Адам и Ева», «Полчетвертого (Поэт)», «Солдат пьет», – в которых Шагал продолжал решать задачу сочетания возможностей кубизма и новой парижской реальности. Шедевром этого года стала картина «Голгофа», в которой Шагал впервые посредством кубистских вывихов осмелился помериться силами с ключевым моментом христианской истории. Его Христос, ребенок, сложенный из сегментов просвечивающего голубого, со звездой Давида на набедренной повязке, плывет в центре композиции из зеленых кругов. Крест исчез – ребенок распят на земле, весь мир – вот арена его страданий. Горюющие святой Иоанн и Мария в восточных одеждах – это еврейская пара, прототипами ее являются высокий бородатый отец Шагала и низенькая мать. Корабль с синим, будто пламя, парусом направляется от смерти к земле, которая сверкает фантастическим светом. «Когда я писал в Париже эту картину, я пытался психологически освободить себя от взгляда живописца на икону, как это присутствует во всем русском искусстве», – говорил Шагал, но для западных глаз картина все равно выглядит византийской и еврейской. «Символическая фигура Христа всегда была мне очень знакома, и я решился придать ей форму в облике, воображенном моим юным сердцем. Я хотел показать Христа невинным дитятей», – объяснял Шагал. «Христос / Это сам он Христос / На кресте / Его детство

прошло»[37], – писал Сандрар. Шагал часто ассоциировал себя с Христом, и картина наводит на мысли и о судьбе еврейского народа, и о роли художника в современном мире.

> «Для меня Христос был великим поэтом, чье поэтическое учение было забыто современным миром», – говорил Шагал.

В дальнейшем Шагал всю жизнь был одержим темой распятия, но в тот момент «Голгофа» отмечала отважный вход молодого русского еврея в главный поток западного искусства. Эту картину Шагал представил вместе с кубистскими версиями картин «Покойник» и «Продавец скота» (теперь утерянной) на Осеннем салоне 1912 года, где участвовали только приглашенные художники. «Помню впечатление, произведенное ими в Осеннем салоне, среди «кубистических» полотен Ле Фоконье и Делоне, – писал Тугендхольд. – Точно по ошибке, рядом со взрослыми, слишком взрослыми произведениями попали произведения какого-то ребенка, подлинно свежие, «варварские» и фантастические».

Легендарность и символика, характерные для картины «Голгофа», стали все же более определенными, когда Шагал в 1912–1913 годах прокладывал свой путь через кубизм к более подвижным, изменчивым, фигуративным картинам большого размера. Среди них картина «Понюшка табаку»: рабби, с широко открытыми глазами, с кудрями штопором; картина «Еврей на молитве», где герой с зелено-розовато-лиловым телом, изогнутом дугой, теряет себя в своей набожности; картина «Метельщик» с силуэтом сгорбленного рабочего на фоне витебских заборов. На подобной фреске картине «Продавец скота» щелкает хлыстом дядя Шагала Нех, который, случалось, брал мальчика в свою телегу. Этот обыкновенный человек, селянин, возглавляет процессию, прославляющую связь между человеком и зверем, – беременная лошадь, добрая корова и крестьянка, которая несет на плечах животное. Один из первых немецких критиков Шагала, Теодор Дейблер, писал: «Эта баба зато всегда останется на земле, ибо ее взор проникает до самого края ночи». Все эти персонажи находятся на первом плане, монументальность создается посредством архитектурных деталей и четкости композиции, чему Шагал научился у кубистов, придававших большое значение форме. И все же еврейско-русский характер этих картин наводит на мысль, что чем дольше Шагал был вдали от России, тем глубже он погружался в воспоминания, ставшие источником для его искусства. В картине 1913 года «Париж из окна» Шагал написал себя в виде двуликого Януса, лица которого глядят

вперед и вдаль от яркой Эйфелевой башни, а также на нереальный город, где горизонтально летят двое, а опрокинувшийся поезд пускает пары вниз. Куда он смотрел, на Восток или на Запад? В этом и состояла дилемма, которая вызвала к жизни поразительные образы, ставшие одними из самых оригинальных в западном искусстве десятилетия, предшествовавшего 1914 году. «Фантастика Шагала насыщена страхами и поверьями литовского еврейства, – писал Тугендхольд. – Но я чувствую в ней, в этих бездомных и летающих людях, жгучую жажду таинственного, мучительное отрешение от жизни современного гетто, “затхлой, топкой и грязной».

И все же для всякого русского, не принадлежавшего к его ближайшему кругу, Шагал был слишком застенчив и слишком горд, чтобы хотя бы попытаться объяснить свою работу. Когда много лет спустя его спрашивали, была ли картина «Моей невесте посвящается» сделана как подарок Белле, он смеялся, говоря, что был в то время далеко не так самоуверен, чтобы осмеливаться дарить кому-нибудь свои картины. После Осеннего салона 1912 года Лео Кениг написал для варшавской газеты «Фрайд», выходящей на идише, обзор о Шагале, который был очень хорошо задуман, но выявил полное непонимание автором работ художника. В обзоре была и ядовитая критика стихов Сандрара о Шагале. Сандрар попытался свести эту критику к нулю, скупив в киоске, торгующем изданиями на идише в Париже, все до единой газеты. Еще один житель «Улья», коммунист Луначарский, явно поставленный в тупик, написал статью для киевской газеты в серии, которая называлась «Молодая Россия в Париже». Вот как он описал Шагала: «Маленький Гофман околовитебских трущоб… интересная душа, хотя, несомненно, несколько больная и в веселости, и в тоске своей». Луначарский пытался расспрашивать Шагала: «Зачем у вас вот то и то?» – спрашиваете вы. Торопясь, художник бормочет: «Мне, видите ли, необходимо было так сделать». С первого взгляда – необузданная капризность. А на деле – одержимость… Жанр, который он себе выбрал, – безумие».

Шагал чувствовал, что ни русские консерваторы, ни русский или французский авангард не понимали его. Зимой 1912 года он посылает новые работы в Санкт-Петербург для выставки «Мира искусства», приложив как бы заранее защищающую его записку Добужинскому: «Посылаю несколько работ. Я сделал их в Париже из желания вспомнить Россию. Эти работы не вполне характерны для меня; отобраны для русской выставки наиболее скромные», – но его снова отвергли. В ближайшем парижском кругу Шагал

чувствовал больше симпатии к себе, хотя реакция на него показывала, что его не особенно хорошо понимают. Для предвоенной Франции Шагал был экзотическим, красочным созданием – «подлинным русским, – говорил Андре Сальмон, – воплощенным олицетворением меланхолии, самоубийства и здоровья славянской души». Он был слишком рискованным и непонятным, чтобы кто-то стал покупать его картины. К лету 1913 года, когда Шагал уже прожил в Париже два года, он не продал ни одной важной работы ни во Франции, ни в России, и ему стало интересно: будет ли у него где-нибудь аудитория.

Глава девятая
«Светлый мой гений». Париж 1913—1914

И все же был один человек в России, который нетерпеливо ожидал последние холсты Шагала из Парижа. Белла, не видя его самого и его последних работ почти два года, поехала из Москвы в Санкт-Петербург, чтобы посетить выставку «Мира искусства», и потребовала, чтобы ей показали отвергнутые работы Шагала. То, как она описала устроителя выставки, бывшего коллегу Шагала по занятиям у Бакста, подчеркивало его нееврейское происхождение: «Высокий, худой, белокурый, круглый носик и такие же, кажется, глаза, легкий, как будто не только не ест, но думает поесть только тогда, когда он, может быть, что-нибудь напишет, и главное, если его купят». Это описание было кодом, определяющим их общие подозрения в том, что причиной отказа был антисемитизм. «Мне было бы больно, если бы ты был с ними на выставке, – прости мне мою откровенность, – писала Шагалу преданная Белла. – Висят там просто нахальные, самоуверенно-нахальные Ларионов, И. Машков, П. Кузнецов даже, если хочешь, Гончарова». И все же, хотя Беллу восхищала «самоуверенность, с какой кладешь мазок», ее шок и потрясение от буйных искажений в его парижских холстах привели к смущенному, понятному письму без прикрас:

«Ты еще очень молод, спешишь скорей все высказаться… [что] все важное, все бессмертное знаешь. Будто бы потаенная мысль, что… я возьму мыслью, знанием сокровенности, почти опытом, поражу знанием самой пуповины людей и тем их сшибу с места, поражу в самое сердце. (Прости, я, может быть, все преувеличиваю, но позволь мне договорить). Что же выходит – излишняя нагроможденность предметов, фактов, не связанных между собой, не объединенных, не исходящих из одного пережитого мироощущения. Чувствуется, что спешишь убедить, излишняя настойчивость убеждения. А все потому, что (осмелюсь) не пережито, пережито только умом, только мозгами. Все время чувствуется, что ты знаешь все важные идеи и хоть страдал за них, но страдал только за то, что не мог за них пострадать. <…> Нет той бесплотности, с какой как-то незаметно нужно подойти к самому сокровенному. Не пугать людей, не сшибать их с места страхом, укором. Это так, прости, грубо и, если хочешь, мальчишески. Ты претендуешь и с большими основаниями на другое – но здесь все-таки проявил себя непосредственного, еще не развившегося в другого… Ты не

мог удержаться, чтобы не похвастаться. Буркнуть людям вообще нельзя, это нехудожественно. Художник не может так переживать жизнь. Он должен любить, наслаждаться своими муками, [и муками] своих людей – и тогда и с ним будут страдать и любить. Вот с чем мы должны особенно бороться – это с искаженностью взгляда, с отсутствием при всем самоуничижения скромности… А как было бы лучше, если бы этюд был незначительный, а вложено было бы большое, душа вся целиком. Вот Кустодиев выставил одну девочку – уйти от нее не хочется… такая легкость, непосредственность, полнота света и тепла… Почему у Боттичелли, у Рубенса, когда они могли хоть толпы, что стада, людей выставить, каждый из толпы был человеком? Почему же ты, который столько уж знаешь, выставив многих, ни одного не сделал человеком и тем обесчеловечил всю картину? Не то, что ты не можешь, но страшна мне манера эта, потому что ты уверенно, потому что с поднятой головой и открыто-смотрящими глазами это делаешь. Не в том дело, скажешь. Но не вложишь идеи в этих неживых людей, и тогда уж идея эта не жива и не нужна, назойлива и обидна. Я очень ругаюсь. Я бы хотела все-таки, чтобы ты мне ответил, как другу, как товарищу».

Открыв это любящее, страшное, бестактное письмо, Шагал должен был стать лицом к лицу с бездной, возникшей между ним и Беллой. Он не делал ставку на простого коллекционера или дилера, интересующегося его работой, рядом с ним были живописцы и писатели, такие как Делоне и Сандрар, которые создавали только брызги, а тут Белла подвергала его наказанию за то, что он пускал пыль в глаза. Шагал мог бы игнорировать ее, как порыв ветра в далекой России, но его работы свидетельствуют о том, что он отнесся к мнению возлюбленной со всей серьезностью. Важно то, что в 1913 году он начал одну из самых значительных своих работ. Картина «Скрипач» написана на скатерти – прощальном подарке Беллы, – структура ткани которой добавляет живописи фактуру и плотность.

> Шагал будто хотел физически ввести мысли Беллы в картину.

Скрипач с зеленым лицом, одной гигантской ногой отбивающий ритм по крыше бревенчатой лачуги, представляет собой одинокую мелодию человеческой судьбы и цикла жизни, это самый монументальный из всех образов, написанных Шагалом в Париже. Позже, благодаря мюзиклу, который Шагал ненавидел, скрипач на крыше стал самым известным его персонажем. В контексте письма Беллы картину «Скрипач» можно рассматривать не только как заключительную работу цикла

фантастических парижских работ, но также и как начало серии наиболее спокойных русских портретов. Тугендхольд, писавший в 1918 году об эффекте возвращения Шагала в Россию, определенно употребил термины, близкие к тем, что были в письме Беллы. «И весь шагаловский мир, нисколько не утратив своей мистики, стал вещественно осязаемым: Шагал научился видеть сны наяву, среди трезвого дня, – говорил Тугендхольд. – Но возвращение на родину внесло и некоторую умиленность в его созерцание, смягчив его сатирическую угловатость и крикливую цветистость».

Письма Беллы говорили об отчаянном желании сохранить живыми отношения с Шагалом и поддерживать связь между его искусством и Россией. Начиная с весны 1912 года, когда Шагал строил новую жизнь в «Улье», Белла продолжала учебу в Москве, но все больше времени проводила в театре, играя в «Гамлете» и в символистской пьесе Метерлинка «Аглавена и Селизетта» – «красивейшая сказка, которую только во сне ребенком видал когда-нибудь; хочу еще, но трудно получить…». Метерлинк, тогда самый модный писатель, недавно ставший лауреатом Нобелевской премии по литературе, особенно часто упоминается в ее письмах. Но при этом много времени занимали у нее ожидание и переживания за Шагала, чьи письма по-прежнему были редкими и нерегулярными. «Благословен ты будь, светлый мой гений. Как я благодарна тебе за письмо, хоть открытое», – писала Белла, когда произошло редкое событие: он ей ответил.

«Сидишь все время без писем. Чужие люди обманывают, требуют, вообще трудно сговориться с людьми. Много страдаешь… Целуй, целуй меня, дорогой мой, милый, чтобы влить в меня тепло, веру, свет и радость. Обогрей, люби – мне нужно раз навсегда любить, уметь любить… Далеко от меня, не расслышишь сердца. Давай Бог тебе силы! Я буду тебе помогать, любить и верить в тебя. Руку – и будем друзьями, да? Не хочется уходить от тебя. Так давно холодно и одиноко все-таки, хотя много претендующих друзей».

Летом 1912 года Белла сопровождала мать в Мариенбад (тогда принадлежавший Австро-Венгерской империи), который расположился на середине пути между Витебском и Парижем. Хотя она тосковала и хотела увидеть Шагала, встреча не состоялась. В Москве во время следующего учебного года, когда работа требовала напряженного внимания и предоставляла ей благоприятные возможности, она вела жизнь современной эмансипированной женщины предвоенной поры. «Я перед тобой, как перед Богом, виновата. Уж очень давно не писала. Но если бы ты знал, как я занята! – пишет она. – Не только целый день, но

вся занята – все тело и душа. Минуты нельзя себе давать свободной. То для этого, то для другого. И все надо, и все толкают, и всякими «резонами» ждут и требуют. И надо же, прямо чувствуешь, что тебя недостает. Мне дали еще третью роль – мальчика, чудного, озорного, бойкого, с живыми грезами, как мысли, ясными. Я тебе все-таки на днях напишу. Есть много нового. В общем, новым образом мой режиссер поднял вопрос о моей индивидуальности в работе и о характере и направлении моей работы. Не знаю, жить или умереть… Напишу подробнее. Что у тебя? Я живу, в общем, легкомысленно, отдалась своей работе, а если оглянуться на дом, то оторопь берет. Дома целый день не бываю, и потому письма некогда писать. Но все-таки, тебе – да! Целую тебя, пиши. Я тоже напишу».

Весь 1913 год ей все тяжелее выносить разлуку. «Дорогой! Что там у тебя? Почему не отвечаешь?.. Случилось ли что? Или уехал уже, ответь же, дорогой, и поскорей. Я прошу тебя. Я тебя очень хочу видеть, приласкать тебя, моего бедного заброшенного мальчика. Целую, обнимаю голову, дорогие волосы», – умоляла она в феврале, дописав внизу открытки: «А письмо мне, пожалуйста, пришли сейчас же!» Это понуждало Шагала начать действовать.

В марте Белла пишет: «Я сегодня была очень рада твоей хотя бы открытке. Было довольно тяжеловато от «жисти», а ты чувствовался таким добрым, любящим, что я не могу отделаться от сильного желания быть с тобой. Где ты, друг мой ситцевый? Я даже думала, что ты уже уехал, и не знала, куда писать. В воображении-то я пишу тебе часто, а на деле выходит, что я или глупо, или тупо молчу. Каковы планы у тебя? Выставки?.. О себе не пишу, потому что сплошное безобразие!.. Целую тебя крепко на сон грядущий».

Шли разговоры о семейной поездке в Цюрих, чтобы повидать брата Беллы Исаака, но план остался только планом, и в мае она мрачно пишет: «Я все жду от тебя весточки какой-нибудь. Я не знаю, существуешь ли ты, и где. Здесь такие холода и дожди, что душа – и та стонет. Сегодня выяснилось, что никуда больше не поедем… Так и не свиделись. А сегодня утром я вдруг вижу: один молодой человек прошмыгнул в наш подъезд. Я уж думала, не ты ли? Нету тебя уже в наших родных краях, там гостеприимней и приветливей земля. Ты напишешь мне?.. Что с тобой – как бы знать? Будь здоров и счастлив. Прощай – я все-таки еду все дальше от тебя».

В июне Белла мечтает: «Мой дорогой, будешь завтра дома? Уже третий год, как я не здоровалась с тобой, не прощалась, и руки твоей, как зги, не видать. Можно еще три года не видаться,

но встретиться надо тогда уж пережив добрый кусок».

В июле Белла возвращается из Москвы домой в Витебск на лето и печально пишет: «Не знаю… есть от тебя что-нибудь, но я уехала грустная, что ничего не было. Отчего ты не пишешь? Получил ли мои письма? Я несколько дней, как в городе… Я бы хотела к вашим зайти, но ты почему-то просил не заходить. У меня желание их видеть борется со страхом «официальности их взгляда». Писали ли они тебе обо мне? Но пиши мне, дорогой. Ты не сердись на меня, не надо. Или, если хочешь, излей на меня всю горечь обиды, только не грусти».

После двух лет разлуки непонимание было неизбежно. Белла была молодой, красивой и привлекательной для многих поклонников, но никто из них не интересовал ее. Именно ее безответная преданность сохраняла их роман, в то время как Шагал или хранил молчание, или использовал письма как отдушину в моменты разочарования, сомнений и подозрений, которые громоздились тем больше, чем дольше он был вдали от дома. Белла никогда не пользовалась в своих интересах его ревностью, после каждого обмена горькими мыслями она была полна угрызений совести, ностальгии и мягко признавала себя виновной.

«Я недавно отправила несколько писем и открыток, – писала она в ноябре 1913 года. – Ты не отвечаешь. Ты получил их? Ты не отзываешься или не пишешь. Ты сердишься и не можешь игнорировать проступок. И все же, видит Бог, я вовсе и не думала тебя обидеть. Просто воздай должное моей глупости, резкости и недостатку дисциплины в моем характере. Не печалься, не отравляй себя дурными мыслями. Я для тебя не незнакомка и никогда ею не буду, я всегда буду понимать тебя, чувствовать тебя, если только не потеряю такой способности. Пиши мне почаще, вспоминай нашу юность».

В декабре Белла продолжает: «Я даже не знаю, что думать, но чувствую, что-то преграждает нам путь, что-то тяжелое и неподвижное, как дерево. Ты сердишься. Я в чем-то виновата или это твоя вина? Ты болен? (Ну, если бы все было нормально, мы и писали бы нормально.) Чем бы это ни было, сам знаешь, что с человеческой душой не бывает легко. Я прямо прошу тебя, ты должен немедленно объясниться. Моя душа изгибается во все стороны, но, против желания, остается на том же месте. Бог тебе в помощь. Целую тебя, Белла».

Шагал отвечал, но с горечью. А Белла все наставляла: «Злой, расчетливый мальчишка – написал письмо, хранишь – когда заслужу, написала ли я, послала ли я – любишь… Бить тебя мало. Ты артачишься, как петух. Мужское достоинство – горе от ума.

<…> Если бы все-таки меньше думать о себе и если бы «давать» душа просила бы. А у меня сегодня именины. Поздравь меня, пожелай добра – ведь я все-таки опять в жизнь вхожу. Работаю, думаю. Иногда – ничего, как забудешься, а когда холодными трезвыми глазами смотришь, то жутко, как возле лягушки… Жалко, что ты все-таки не добрый, не жалостливо добрый, а просто добрый. Я еще злее тебя. И это хуже всего».

У Шагала был острый инстинкт самосохранения. Со своей стороны он допускал, «что четвертый и последний роман был очень близок к тому, чтобы умереть от истощения… все, что оставалось, – была пачка писем. Еще один год, и между нами все могло быть кончено».

> Он понимал, что если еще претендует на свою невесту, то должен скоро возвращаться домой.

Начиная с 1910 года Шагал стал перекладывать свою зависимость от теплой, всепрощающей матери на Беллу, он не мог бы выжить без эмоциональной поддержки женщины. Образы материнства – картина «Рождение», корова, вскармливающая ребенка, с картины «России, ослам и другим»; жеребенок внутри лошади с картины «Продавец скота», жена, кормящая своего мужа, с картины «Ложка молока» – возникают в его работах с 1911 по 1914 год. В мае 1913 года Феля Познаньская вернулась в Париж, и к лету она была беременна первым ребенком Сандрара. Соня Делоне, другая русско-еврейская подруга, осенью 1912 года родила сына Шарля. В 1913 году Шагал сделал две большие иконоподобные работы, изображающие беременную женщину: гуашь «Россия», где женщина с ребенком в животе прямо стоит перед русской деревней, и огненную желто-красную картину «Материнство», которая была выставлена в мае 1914 года в Амстердаме под названием «Феля». Месяцем ранее Феля родила мальчика, названного Одилон в честь художника Редона. За основу этой композиции взята Византийская Мадонна. Картина дает понять, что сдерживаемая тоска Шагала по семье и по России поднялась на поверхность. Шагал писал Пэну, которого в то время вообще-то игнорировал, с просьбой: «Заходите как-нибудь, пожалуйста, когда будете в наших краях, к моим. <…> Не думайте, что я «вечно» молод. О, нет на моей голове седины». И все же, когда потом в России Тугендхольд понуждал его заготовить рисунки, чтобы подать их на престижную московскую выставку «Мишень», Шагал сначала все никак не мог ответить. «Какого черта вы молчите?» – писал его раздраженный приверженец. Потом так тянул с отправкой рисунков, что они были выставлены только за четыре дня до закрытия выставки.

Выходило так, будто Шагал никак не мог заставить себя восстановить свои связи с Россией. Он говорил Пэну, что, «верно, поеду куда-нибудь» этим летом, и даже когда Белла уже видела его в своей прихожей, он переписывался с Тугендхольдом по поводу устройства стипендии от Винавера для поездки в Италию. «Дорогой мой! На днях я говорил с Винавером, – писал Тугендхольд в июне, – и он после беседы со мной просил меня написать Вам, что он продолжит Вам стипендию еще на год и согласен на переезд Ваш в Италию! Но только я постеснялся ему сказать о билете; пишу ему сегодня, чтобы прибавил Вам 100 франков на билет в Италию».

Шагал так и не совершил этой поездки, но он и не планировал немедленного возвращения в Россию. «Мой дорогой, ты будешь завтра дома?» – писала Белла и продолжала: «Но пока ты хочешь оставаться, оставайся. Тебе виднее. Разумеется, это тяжело, но это твой путь. Я получила сегодня твое письмо – ты пишешь, будто без всякого желания… Так или иначе, я надеюсь, ты приедешь, позовешь меня – все будет хорошо… приезжай поговорить». Белла хорошо понимала, что после двухлетнего отсутствия Шагал не желал возвращаться с пустыми руками, – он хотел что-то предъявить Розенфельдам в обмен на брак с Беллой. Однако к концу 1913 года в его судьбе на Западе что-то стало меняться: он не мог покинуть Париж именно в тот момент, когда волна удачи обернулась к нему.

Одной из работ, которая в 1913 году занимала его больше всего, была большая эзотерическая картина «Посвящение Аполлинеру». Она изображает золотого гермафродита, чье туловище делится, чтобы образовать разделенных Адама и Еву, стоящих ровно, как стрелки часов, внутри массивного центрального диска. Кажется, что этот диск, пересеченный по диагоналям и поделенный на разноцветные сегменты, медленно поворачивается, как огромное небесное тело. При этом диск символизирует и цветовой круг, и часы вечности – цифры постепенно приближаются к полуночи: «9», «0» взамен десяти часов, и «1» взамен одиннадцати. К имени Шагала, написанному латинскими и еврейскими буквами, добавлено черное сердце, пробитое стрелой, вокруг которого написаны имена его самых важных приверженцев, Сандрара и Аполлинера, и двух новых фанатов – Канудо и Вальдена.

Веселый, стремительный, теплый Риччотто Канудо был редактором периодического журнала *Montjoie!* и держал по пятницам салон, который Шагал регулярно посещал. В 1913 году Канудо устроил персональную выставку Шагала в офисе журнала *Montjoie!* где работы были разложены на столах и стульях. После

в *Paris Journal* написали о Шагале как о наиболее поразительном современном колористе. Но важнее было то, что весной 1913 года Канудо представил Шагала маленькому, бледному немецкому еврею в очках, который сидел в углу мансарды Аполлинера и выискивал совиными глазами французские таланты.

Это был Херварт Вальден, по рождению Георг Левин, – сын банкира, покровитель берлинского авангарда и человек широких, космополитических взглядов, который выставлял в своей галерее *Der Sturm* немецких экспрессионистов, французских кубистов, итальянских футуристов и молодых русских. У Вальдена, вспоминал Илья Эренбург, «было лицо осунувшейся птицы и длинные космы. Он любил говорить о двойниках, об интуиции, о конце цивилизации. В картинной галерее, где стены менялись, он чувствовал себя уютно, как в обжитом доме, угощал меня кофе и тортом со взбитыми сливками». Вальден получал удовольствие от дискуссий. Берлинская пресса называла его художников *«a Herde farbenklecsender Brüllaffen»*[38].

«Перед этим молодым человеком с чрезвычайно яркими глазами и вьющимися волосами благоговели его парижские друзья, как перед чудом, чем он, в конце концов, и является», – писал Вальден о Шагале. Он пригласил Шагала принять участие в Первом немецком осеннем салоне. В тщательно отобранных работах Шагала – «России, ослам и другим», «Моей невесте посвящается» и «Голгофа» – было что-то общее с искаженными перспективами и дикими цветами немецких экспрессионистов. Бернард Келер был покровителем группы мюнхенских экспрессионистов *Der Blaue Reiter*[39], в центре которой были молодые немцы Август Макке и Франц Марк и более опытные русские – Кандинский и Явленский. Он-то и купил картину «Голгофа». Это была первая большая работа Шагала, проданная за пределами России. Так началась любовь немцев к Шагалу.

Весной 1914 года Вальден начал планировать большую персональную выставку Шагала в Берлине. В то время и Париж стал постепенно обращать на него внимание. В марте 1914 года Шагал показал в Салоне Независимых картины «Скрипач», «Материнство» и «Автопортрет с семью пальцами». «Отрежьте ноги и руки у всех мужчин и женщин, сделайте плот, и мы спустимся вниз по Волге… Мне хочется плакать. Ваш «Скрипач» самая прекрасная картина в Салоне Независимых этого года», – говорил Шагалу Сандрар. Когда парижскую выставку перевезли в Амстердам, все три картины были куплены за 900 франков коллекционером П. Реньо, причем Шагал не получил ничего, потому что кассир галереи скрылся в Америке со всеми деньгами. Работы Шагала теперь находятся в музее Стеделийк.

Тем временем в февральском и майском выпусках журнала Вальдена Der Sturm были опубликованы футуристские стихи Сандрара и Аполлинера, посвященные Шагалу. Они готовили зрителя к восприятию его работ на июньской персональной выставке.

Теперь, обладая неким интернациональным боеприпасом, Сандрар убедил парижского дилера Шарля Мальпеля заключить с Шагалом контракт. С апреля 1914 года Шагал стал получать 250 франков в месяц за шесть маленьких картин, большая картина считалась за две: получалось по 40 франков за картину – скромная, но не смехотворная сумма. Канвейлер в 1912 году, заключив контракт с Браком, торговал от 60 до 400 франков за холст, в зависимости от размера, те же условия были и в контракте с Дереном, для Пикассо – от 250 до 3000.

Канудо, называвший Шагала «мэтром завтрашнего дня», стремился помочь ему: он написал письмо, представляя в нем Шагала текстильному магнату и коллекционеру Жаку Дусе (будущему владельцу картины «Авиньонские девицы»), надеясь заинтересовать его холстами Шагала перед тем, как они уедут в Берлин. В мае Шагал представил папку со своими работами; через пятнадцать минут папка с приложенной к ней запиской была возвращена служащим Дусе: «Мы не нуждаемся в «самом лучшем колористе наших дней». Шагал, которого Канудо убеждал быть напористым, что не свойственно художнику, был смущен и быстро написал письмо, уверяя Дусе в своей скромности.

Неожиданно возникшие трудности показали, как неуютно Шагал все еще чувствовал себя во французском истеблишменте. В 1912 году муниципальный советник Пьер Лампю подал жалобу в Министерство изящных искусств на то, что наличие слишком большого количества иностранных художников создает дурную славу Осеннему салону. Такую же жалобу подал в палату депутатов социалист Жюль Луи Бретон. В этом не было ничего нового: французский авангард всегда расцветал в противостоянии официальному консерватизму. Но к 1914 году Германия в своем новом состоянии была гораздо более готова принять современные течения и, – большое спасибо когорте богатых, свободомыслящих евреев-коллекционеров, – они предложили более восприимчивый рынок, чем во Франции: даже Пикассо в Германии продавался лучше. «Нет сомнения, Германия сегодня – это наш величайший источник просвещения относительно французского искусства», – писал Аполлинер в июле 1914 года. Берлин ждал работ Шагала, и он сконцентрировал свое внимание на Германии, а не на России.

Шагал надеялся, что Тугендхольд, недавно вернувшийся в Санкт-Петербург, напишет статью, представляющую его в каталоге выставки в галерее *Der Sturm*, и удивлялся: «Я не знаю, будут ли там на меня смотреть как на русского или нет. Наверно, сами увидят. Мне лишнее говорить, как мне было б очень приятно и хотелось бы, чтоб Вы предисловили мою выставку… Вы были первый и еще единственный, немного защитивший меня от злости и недоверия людей. Увы, увы, последнее продолжается. А мне кажется, что мне 60 лет, или ни 20 и ни 30… Прощайте. Пишите, жду Вашего письма… Я иногда встречаю знакомых нам, но редко посещаю кого. Это нехорошо. Я исправлюсь. Ваш преданный Шагал».

Отъезд Тугендхольда пробил брешь в мнимом спокойствии Шагала, вся его нервозность и мрачность всплывают в письмах 1914 года к критику: «Дорогой Яков Александрович, почему от Вас нет ни слова? Как Вы поживаете? Я очень хотел бы знать. Я надеюсь, Вы меня еще не забыли. Мне здесь очень часто, несмотря на то что имеются некоторые знакомые, бывает очень грустно. Работа иногда успокаивает, но, конечно, редко способна». Без ближайшего русского друга тоска Шагала по России стала еще сильнее. Он снова стал мечтать о Белле и написал картину «Влюбленные»: цвета и образы сливались в памяти с объятием в его комнате в Витебске, с сумеречным пейзажем с церковью на холме за окном. Белле было уже двадцать четыре года, в феврале она закончила учебу в Москве и теперь ждала его в Витебске. Персональная выставка в Берлине и дела с Мальпелем в итоге давали Шагалу возможность и смелость вернуться триумфатором.

В мае 1914 года Русское консульство выдало ему паспорт, годный на три месяца, Шагал запер на веревку дверь своей студии в «Улье», отвергнув предложение Сутина на время сдать ему комнату, и уехал из Парижа в Берлин. В следующие три месяца он намеревался увидеть свою выставку в галерее *Der Sturm,* поехать в Витебск, поприсутствовать на свадьбе сестры Зины и, если все пойдет хорошо, жениться на Белле и вернуться с ней в Париж через Берлин, забрав деньги за работы, которые должен был продать Вальден.

На стенах галереи *Der Sturm* в доме № 134а на Потсдамерштрассе сорок картин – почти все парижские работы Шагала – висели вплотную друг к другу, акварели и рисунки были разложены вокруг на столах. Это был первый публичный показ многих больших парижских работ, включая картины «Посвящение Аполлинеру», «Продавец скота» и «Понюшка табаку». Впервые большие холсты были показаны все вместе. Эффект был электризующим, особенное впечатление они

произвели на молодых немецких экспрессионистов Августа Макке и Франца Марка. Этот показ был первой, самой важной из персональных, выставкой в жизни Шагала, ставшей основой его всемирной славы. С этого показа начались те два десятилетия, во время которых немецкие коллекционеры создавали главный доходный рынок для его работ.

Сандрар, хотя и разочарованный тем, что не его стихи, а стихи Аполлинера украшали каталог, неусыпно отстаивал интересы Шагала перед сонным Вальденом. «Ваше письмо Вальдену очень неуклюжее», – покровительственно ворчал он на Шагала, а в письме к самому дилеру настаивал: «Цена картин месье Шагала не может быть ниже, независимо от любых изменений обстоятельств. Если «немецкая ситуация» не может поддержать эти картины, тогда «немецкая ситуация» должна будет их уступить. Я поистине огорчен. Шагал уже имя, месье Вальден, и это не ваша работа, но его. Он хорошо известен в Париже».

На деле все это не имело значения. После открытия выставки Шагал оставался в Берлине только чтобы посмотреть старых мастеров в Национальной галерее и большую ретроспективу Ван Гога у Поля Кассирера, следовательно, он не был свидетелем продолжения торговли его работами. Последние парижские работы Шагала – сцены горящих лачуг Витебска в картинах «Горящий дом» и «Летающая телега» – часто интерпретировались как предчувствие катастрофы.

> В предвоенной модернистской живописи можно выделить целое направление, возникшее в ответ на социальную и политическую раздробленность в Европе.

В 1922 году Шагал отмечал: «Очевидно, в те дни запугивание управляло мировой политикой. Кубизм делал из нее фарш, экспрессионизм крутил ею… Могли ли мы помочь ей, если мы видели мировые события, сгущающиеся и дрожащие, как ядовитые газы, только через холсты и краски?» Эренбург вспоминал о болтовне русских в кафе «Ротонда», «где катастрофичность выдавалась каждому посетителю вместе с чашкой кофе». В ноябре 1915 года Аполлинер все еще думал, что «если бы было чуть больше кубизма, что, так сказать, есть современная идея, войне не было бы места». В Берлине к этому относились по-другому. Франц Марк, который видел задачу искусства в том, чтобы «аннулировать всю систему нашей фрагментарной чувствительности… разбить вдребезги зеркало жизни так, чтобы мы могли увидеть наше существование

изнутри», считал, что война – это необходимое очищение испорченной европейской цивилизации.

«Мои картины важничали на Потсдаммерштрассе, в то время как поблизости заряжались ружья», – писал Шагал в своих мемуарах, но ему не приходило в голову, что уже через несколько месяцев он не сможет снова пройтись по Парижу. В середине июня он получил письмо от Фели, Сандрара и Мальпеля, последнему нужно было знать, когда Шагал вернется, он писал: «Я очень хочу видеть Вас. Возвращайтесь в Париж! Целуем». Настроение Шагала было беспечным. За несколько часов до того, как 15 июня он сел в поезд, направлявшийся в Витебск, он послал Соне и Роберу Делоне в Париж веселую открытку с репродукцией из галереи *Der Sturm* с его «Продавцом скота». «Жарко, идет дождь, кислая капуста, – писал он. – Немецкие девушки удивительно некрасивы. Сегодня я уезжаю: Витебск, Покровская».

Глава десятая
Возвращение домой. Витебск 1914—1915

«Ну, вот и Россия! Вы только посмотрите!» – презрительно сказал Шагал, когда берлинский поезд пересек границу империи. Он ехал в одном купе с застенчивой французской гувернанткой, которая держала путь в Царское Село. В Литве поезд надолго остановился, поскольку «царь направлялся в Одессу и на станции в Вильно его ожидала делегация». За окном вагона столкнулись прошлое и настоящее: представления гувернантки о России XIX века и предвоенная действительность XX века.

Затем смесь восторга и глубокий выдох, Шагал – в Витебске, это «место, ни с чем не сравнимое, странный город, несчастный город, скучный город… Разве это Россия? Это только мой город, мой, который я вновь открыл. Я вернулся. И с каким волнением!» Здесь были Белла, родители и сестра Зина. Шагал снова жил в комнате домика, который его мать сдавала жильцам, и был неразлучен с Беллой. Он писал старый вид из окна: за занавеской с бахромой, в слабом северном свете он видел последние пласты зимнего льда, кур и телят позади забора и церкви с зелеными куполами. «Вид из окна. Витебск» – это спокойная картина мастера, в которой устанавливаются границы вновь обретенного окружения. «Я писал все, что видел, – говорил Шагал. – Я довольствовался забором, указательным столбом, половицей, стулом». Вскоре он сам нанял комнату поблизости, в доме высокого полицейского с висячими усами. Теперь он жил напротив Ильинской церкви, и сюда свободно приходила Белла, тихо постучав в полночь. Она забиралась через окно в комнату или так же выбиралась наружу, когда входная дверь была заперта, что в округе возбуждало слухи. Дом полицейского, «маленький белый домик с его красными ставнями был как мухомор с красной бахромой. Он стоял на углу, у длинной стены большого сада с церковью посередине», – вспоминала Белла. Весь день Шагал держал ставни чуть приоткрытыми, чтобы смягчать свет и усиливать уединение.

Шагала, как и каждого жителя города, вернувшегося домой после долгого отсутствия, охватила магия перемен, но притом все осталось тем же, каким и было: витебские церкви, Московский банк, аптека, полки и весы в магазине матери. Неожиданно все, что его окружало, стало предметом изображения. На картине «Аптека в Витебске» – ряд деревянных домов, уходящий за город. Дорога исчезает в глубине пейзажа, но ничто не влечет нас вдаль:

действительность начинается и кончается здесь, в этом полудеревенском городе, оградившем себя от мира. В линии домов нет регулярности, и это напоминает о картине «Покойник», но здесь таким образом подчеркивается будничность, провинциальность Витебска, более ощутимые в сравнении с величием и порядком Парижа. Особую жизненность придают картине смягченная яркость света и покоряющая, бархатная текстура смеси синих, зеленых и коричневых тонов.

Неожиданно искусство Шагала трансформировалось, будто он испытал некий психологический шок.

Не было другого момента в его долгой жизни, когда живопись менялась бы так драматично и так мгновенно, как это происходило в 1914 году, когда он вернулся в Россию, и в 1922 году, когда он снова ее покинул. В 1914 году в Витебске исчезли раскаленные цвета, преувеличенные формы и фантастические образы парижского периода, искаженные перспективы приобрели правильные очертания, и ироничная фрагментарность была преобразована в лирическое описание окружающей его жизни. Его родной город больше не был призрачным восторженным воспоминанием, но стал приятной, иногда меланхоличной реальностью. Шагал погрузился в создание серии гармоничных мерцающих композиций, которые он называл своими витебскими документами 1914–1915 годов. «Дом в местечке Лиозно» купается в прозрачных красках, теплая серо-желтая тональность оживляется красным. Картина изображает вывеску магазина, сдвинутую ветрами под причудливым углом, и скучающих приказчиков, забывшихся в бесконечной болтовне. «Парикмахерская» Шагала – это дешевые обои, надписи с орфографическими ошибками, пыльный воздух, освещенный бледным солнцем, и смиренно сидящий дядя Зуся, который напрасно ожидает следующего посетителя. «Так человек с наслаждением говорит на родном языке после перерыва, – писал русский критик Михаил Герман, – порой на секунду запинаясь в поисках точного слова, а потом с особенным вкусом произнося его и в него вслушиваясь».

Во всех этих работах передано такое состояние, в котором время будто замерло, жизнь остановилась. В них Шагал откликался на возвращение домой, но на этот отклик наслаивался страх. И не только удовлетворенность новым семейным положением, но также и страх перед войной заставляли его торопливо фиксировать сиюминутную действительность, он был в ужасе от того, что все это скоро должно исчезнуть навсегда. Через неделю после возвращения

Шагала домой в Сараеве был убит австро-венгерский эрцгерцог Фердинанд. Петр Дурново, министр внутренних дел и глава полиции, предупреждал Николая II, что если Россия станет терпеть поражения в войне, то «социальная революция в ее самых крайних формах неизбежна». Тем не менее 30 июля царь объявил всеобщую мобилизацию, к 3 августа Россия уже воевала с Австро-Венгрией, была задействована военная цензура, Санкт-Петербург патриотически переименовали в Петроград, прекратились все связи с Европой. «Первая мировая война разразилась внезапно – затряслась земля под ногами», – писал Илья Эренбург. Первоначальный взрыв возбужденного патриотизма, с которым многие интеллектуалы Запада приветствовали войну, в России в основном не разделяли. «Ужасная тоска на душе, – сказал Максим Горький. – Работая – думаешь: к чему? Ведь эта война на целое столетие облечет мир броней железной злобы, ненависти всех ко всем».

В желто-зеленых тонах и угрожающих тенях картины «Смоленская газета» Шагал изображает двух евреев, сидящих у стола и озадаченных одним словом – «война» – в лежащей перед ними газете «Смоленский вестник». Более молодой человек в шляпе с полями и в западной одежде отчаянно взволнован. На задумчивом лице старшего – бородатого патриарха в традиционном одеянии – мы читаем реакцию на неослабевающую враждебность к его многострадальной расе.

«Немецкие евреи собираются воевать с «варварской Россией» и говорят о мести за… октябрьские погромы. Мести кому? В конце концов, в русской армии десятки тысяч евреев, и немецкая армия будет опустошать ту же самую землю черты оседлости, которую прежде разрушали русские погромы. Трагедия ситуации требует описания», – констатировал в августе 1914 года еврейский историк Семен Дубнов.

Витебск очень скоро стал прифронтовым городом. На железнодорожную станцию выходили солдаты, едущие на фронт, а возвращались носилки с ранеными. Через город гнали пленных немцев, но его заполняли беженцы. Шагал писал их всех. «Передо мной проходили солдаты, мужики в лаптях. Они жевали, смердели. Запах фронта, сильный запах селедки, табака, клопов. Я слышал, я чуял сражения, канонаду, солдат, похороненных в траншеях». Скоро все евреи западной стороны черты оседлости, в сотнях километров от Витебска, были абсурдно обвинены в шпионаже русским антисемитом великим князем Николаем Николаевичем. Им было дано двадцать четыре часа на то, чтобы покинуть свои дома, или их расстреляют. Когда число сторонников антисемитизма стало стремительно увеличиваться,

группа интеллектуалов, включая Александра Керенского, Максима Горького и Римского-Корсакова, выпустила свое протестное «Воззвание к евреям». «Российские евреи всегда честно трудились во всех сферах, доступных им. Они неоднократно доказывали свое искреннее желание приносить себя в жертву своей родине, – говорилось в «Воззвании». – Друзья русские! Помните, что у русских евреев нет другого отечества, кроме России, и что для человека нет ничего более ценного, чем его родная почва… Благосостояние России неотделимо от благосостояния и свободы всех составляющих ее национальностей». Но эти слова не произвели должного эффекта, и без копейки денег несчастные евреи потянулись из черты оседлости на восток. «Я страстно желал отобразить их на моих холстах, вывести их из этого злого пути», – писал Шагал. Мешок на спине, старая шапка на голове, палка, наклонившаяся параллельно уличному фонарю, нищий старик, который идет по покрытому бархатистым снегом городу в картине «Над Витебском». Это Вечный жид. Тяжелая, но невесомая, непропорциональная окружению фигура – он выше Ильинской церкви, которая доминирует в композиции, – трансформирует пейзаж из банального обывательского в мистический.

В лаконичном оттиске «Война» солдат с рюкзаком на спине выделяется черной тенью на фоне огромного вокзального окна, позади него другой, готовый к отъезду, обнимает свою девушку, а по небу бегут слова «Война-1914-Россия-Сербия-Бельгия-Япония-Франция-Англия». Работая над рисунком «Раненый солдат», Шагал зачернил бумагу тушью, оставив жуткие белые места для изображения повязки вокруг головы, глазниц (одна пустая) и зубов. В «Продавце газет» печальная бородатая фигура, тень на фоне алого неба, бредет вдоль темной дороги и предлагает мрачные новости дня в кипе бумаг. Геометрический верхний лист и расколотые буквы – это ироничная дань кубизму парижских лет. «Военные» произведения Шагала могут не нравиться, – писал верный Тугендхольд, – но ценно то, что там, где другие художники славословят железные и деревянные красоты, он чувствует лик человеческий». В другом рисунке на серой бумаге старик, утомленный и скорбный, сжимает газету со словом «война», написанным большими буквами. Это набросок для одного из монументальных образов будничной витебской жизни, которые Шагал делал по возвращении.

Ни один великий художник XX столетия, возможно до Люсьена Фрейда, не писал так настойчиво членов своей семьи, их жизни и судьбы, и свой ближайший круг, включая всяких несчастных и даже городских сумасшедших Витебска, как делал

хроникер Шагал между 1914 и 1915 годом. «Зеленый еврей», «Красный еврей», «Старик с мешком», «Молящийся еврей» – эти монументальные портреты нищих стариков, которые забредали в магазин Фейги-Иты или на кухню на Покровской, были сделаны Шагалом в первые месяцы после возвращения. «Иногда у человека, позировавшего мне, было такое старое и трагичное лицо, но в то же время оно было лицом ангела. Но я не мог выдержать больше, чем полчаса… от него так воняло», – говорил Шагал. Эти образы настолько правдивы, что мы можем ощутить их физическое присутствие, тяжесть их усталости, смирение в их морщинистых лицах и согбенных телах. Мы готовы им симпатизировать, в них сильно ощущаются мудрость и инстинкт выживания. Уважение Шагала к старикам возвращает нас к «Старому еврею» Рембрандта, но портреты, сделанные Шагалом, абсолютно оригинальны, в них нет ничего академичного, как в портретах витебских евреев Пэна. Шагаловские евреи – символичные, абстрактные образы. Они современны, ироничны, искажены острыми контрастами, в каждом сочетаются округлые формы и зигзаги, острые линии и геометрические очертания, их отличает не натуральный цвет, но свой особый тон.

> Эта серия портретов представляет собой высшую точку раннего модернизма Шагала. Он прекращает сражаться с кубизмом, который занимал его все парижские годы, чтобы пробиться к своему собственному, возмужавшему, индивидуальному стилю, бескомпромиссному в стремлении к фигуративности.

И при этом Шагал бдительно следит за всеми художественными направлениями и ощущает неустойчивость мира – скоро эти старые евреи навсегда исчезнут из черты оседлости.

«У меня было впечатление, – говорил Шагал о «Зеленом еврее», – что старик был зеленым; возможно, тень падала на него из моего сердца». Этот человек пришел и молча сел перед самоваром, и Шагал повел его в свою студию.

«Я вопросительно смотрю на него:

– Кто вы?

– Что! Вы не знаете меня? Вы никогда не слышали о проповеднике из Слуцка?

– Послушайте, в таком случае зайдите, пожалуйста, ко мне. Я сделаю… Что мне сказать?.. Как ему объяснить? Я боюсь, он поднимется и уйдет.

Он входит, садится на стул и моментально засыпает.

Видели портрет старика в зеленом? Это он».

Созерцательное спокойствие персонажа наводит на мысль о пророке Иеремии. Вдохновенное лицо этого бродяги-проповедника освещено тусклым золотом его бороды. Он сидит на скамье с вырезанным на ней библейским изречением на иврите, в котором Бог говорит Аврааму, что его народ – это «избранный народ», и именно на этом утверждении основан портрет проповедника. «Я начал, испытав сначала шок от чего-то настоящего и духовного, от некой определенности, и потом шел к чему-то более абстрактному, – объяснял Шагал. – Именно так получилось с «Зеленым евреем», которого я писал, окружив его словами на иврите, начертанием букв. Это не символизм, совершенно так я это и видел, это действительно та атмосфера, в которой я его нашел. Я считал, что таким образом я дойду до символа, не будучи ни символистом, ни литератором».

Проповедник из Слуцка позировал и для картины «Красный еврей». Он сидит перед кучкой красных и розовых домов, как великан, лицо искажено напряженными мыслями, борода течет, как лава; сила веры преображает его, обнажая хрупкость образа. Вокруг него мир идей становится конкретным: золотая арка, покрытая буквами на иврите, где есть и имя Шагала; чернила и перо на крыше, представляющие Священное Писание; цветущее дерево, намекающее на посох Аарона.

На картине «Старик с мешком» изображен убогий старик, убегающий от войны. Эта работа подписана текстами на кириллице и на латыни; имена любимых художников Шагала: Джотто, Чимабуэ, Эль Греко, Шардена, Сезанна, Ван Гога, «мужицкого Брейгеля» и Рембрандта написаны буквами еврейского алфавита. Картина стала своеобразной данью уважения западному искусству.

Другой вариант этого образа – величавый, отчаявшийся и все же не унывающий человек в черно-белых тонах, задрапированный молитвенным покрывалом отца Шагала в картине «Молящийся еврей» («Витебский раввин»):

«Еще один старик проходит мимо нашего дома. Седые волосы, угрюмый вид. На спине котомка…

Мне интересно: откроет ли он рот, чтобы хотя бы попросить милостыню?

А он так ничего и не говорит. Он входит и, молча, стоит у дверей. Стоит долго. И если вы что-то даете ему, он уходит, как и пришел, без единого слова.

– Слушайте, – окликаю я его, – не хотите ли зайти, немного отдохнуть. Садитесь. Вот сюда. Вам ведь все равно? Вам нужно отдохнуть. Я дам вам двадцать копеек. Только наденьте одежду моего отца и посидите.

Видели моего молящегося старика? Это он».

Картина «Молящийся еврей», классическая по цвету и самая неприкрыто религиозная работа из всей серии, была выбрана в качестве «краеугольного камня возрождения еврейского искусства… Это давало ей право занять первое место в еврейском музее», как заявили в 1916 году Иссахар-Бер Рыбак и Борис Аронсон в своем националистическом заявлении «Пути еврейской живописи». Эта картина долго оставалась одной из любимейших вещей Шагала, он хранил ее под кроватью, пока не продал коллекционеру Кагану-Шабшаю. При этом Шагал с удовольствием сделал две ее копии и, по словам Вирджинии Хаггард, «совершая это действие созидания второй и третий раз, пытался разгадать ее тайну».

Шагала снова поглотил мир черты оседлости, но в его сознании никогда не возникала мысль о том, что его – еврея, гражданина второго сорта – могут в 1914 году призвать в армию. Тем не менее война отбрасывала тень и на его работу. «Вдалеке от салонов, выставок и кафе Парижа я спрашивал себя: «Не означает ли эта война начала проверки по счету?» В 1914 году, в самые последние дни предреволюционного существования маленького еврейско-русского города, Шагал старался уловить момент сопротивления разрушению индивидуума, наделенного богатым воображением. Он с любовью написал каждого члена своей семьи, отметив перемены, произошедшие с ними за последние три года. Отец стал слабее, самая младшая Марьяся из маленькой девочки выросла в неуклюжего подростка. Шагал уловил ее мальчишеское обаяние в картине «Марьясенька», где изображена живая девочка-подросток в красном платье в горошек. Портрет любимой сестры Шагала, задумчивой шестнадцатилетней Лизы, – это изящная картина «Лиза у окна»: девушка сидит, глядя в окно на мир, не зная, что принесет ей жизнь. Наброски с изображениями старших сестер показывают, что они стали современными молодыми женщинами со своими по-западному одетыми мужьями в галстуках. Портретируя Давида, заболевшего туберкулезом и потому вернувшегося из Пруссии, Шагал дерзко творит музыку в холодной синей монохромной картине «Давид с мандолиной». В искаженных глазах Давида, в его лице, подобном маске, отражается боль. В его изломанной пластике с острыми углами плеч, щек и лацканов, в позе, в которой он застыл, как привидение, видится не только образ страдающего молодого человека, но и все тревоги и неопределенности 1914 года. В картине «Мать на диване» Фейга-Ита предстает старой дамой (ей тогда было сорок восемь лет), которая, сжавшись калачиком, заснула, укутавшись в шаль.

Близка по настроению и гуашь «Моя мать», поражает жизненная сила старого утомленного лица: ее морщинистый лоб обрамляют жидкие прямые волосы, ее печальные серые глаза все еще остры и пронзительны. Впечатление от этого портрета настолько болезненное, что, когда в 1991 году в Париже дочь Шагала Ида, уже старая и больная гранд-дама, узнала себя в своей давно умершей и не известной ей русской бабушке, она не могла вынести этого сходства рядом с собой и отправила картину как можно дальше: подарила ее Музею изобразительных искусств имени Пушкина в Москве.

Самые ласковые из всех изображений Беллы Шагал сделал по возвращении из Парижа. Неподписанная работа показывает Беллу в профиль, укутанную в черную шаль, которая, кажется, растворяется в ярких цветах. Портрет написан с нежностью и трепетом нового узнавания, это серьезный, убедительный образ: бледная Белла, отвернувшись от открытого окна, смотрит прямо на нас, ее шаль окутывает теплом и нас, и картину. Теперь взгляд Шагала обращен во внутренний мир. Тугендхольд отмечал, что Шагал успокоился, вернувшись к теплу своей семьи и к любовному союзу с Беллой: «В этих провинциальных улицах под сумрачно-серым небом, с нагроможденными бревенчатыми домиками, нежно распушенными деревьями, наивными вывесками и бедными лошаденками уже не слышно надрывного крика. Какая-то покорная, смиренная любовь чувствуется в них». Абрам Эфрос, еще один русский критик, рассматривает Витебск 1914 года как лекарство для Шагала. «Как блудный сын в отчую обитель, <…> вернулся он в свой еврейский местечковый мир. Он приник к нему с тем же жаром и яростью духа, с каким в Париже дробил и кромсал его бедные формы… Он изощряет и расточает всю тонкость и нежность своего изумительного колорита и благородство изысканного рисунка, чтобы достойно запечатлеть этот лик обретенной родины».

Но если «витебские документы» обнимали собой все, что Шагал упустил в последние три года, то они так же и закрепляли все, чему он научился в Париже: игра мастера с техникой, стиль и выразительность, которая была особенно современна в его пристальном внимании к образу человека, в странностях, присущих современному русскому авангарду.

> Конфликт, возникший между восприятием настоящего и ощущением себя европейским художником, которое осталось в Шагале от Парижа, вызвал сильный личностный кризис, длившийся несколько месяцев после возвращения.

В 1914–1915 годах, столкнувшись лицом к лицу с неопределенным будущим, Шагал написал автопортретов больше, чем в любой другой период своей жизни, что говорит о волнах сомнения в себе, о взволнованной самооценке, так же как и о виртуозном контрасте стилей.

В «Автопортрете перед домом» Шагал в галстуке-бабочке, в костюме, гордый, космополитичный абориген, возвратившийся в дом родителей. В картине «Где-то вне мира» его голова отрезана и безнадежно стремится совершить побег, она уплывает прочь по витебской улице и сворачивает прямо к краю картины. В «Автопортрете перед домом» Шагал наделил себя лукавым взглядом, смеющимися губами, гибким телом, длинными руками и ногами акробата, которого Шагал одновременно начал писать. Костюм в «Автопортрете с палитрой», подаренном Илье Эренбургу, также отсылает к образу Арлекина с иронической полуулыбкой. Здесь Шагал стоит перед пустым холстом, слегка окрашенным вибрирующим синим, но краска положена так тонко, что сквозь нее проявляется фактура самого холста и как в зеркале отражаются голубоватые оттенки костюма художника, который будто шутливо спрашивает: «Что такое искусство? Что такое реальность? Кто такой я?» Другая крайность – это «Автопортрет с белым воротником», уверенная классическая работа в темных тонах смягченных цветов. Четкие очертания, спокойный взгляд, лицо окружено листьями какого-то растения, будто оно в лавровом венке, – Шагал хотел, чтобы провинциальный Витебск и особенно Розенфельды увидели в его искусстве приверженность высокопарной западной традиции. При этом в «Автопортрете со шляпой» у него мягкое, женоподобное лицо, милые губки и вьющиеся локоны. «Что-то мне кажется, – сказала Алта Розенфельд, – что он даже румянит щеки. Какой муж из этого мальчика, румяного, как девица? Он даже не знает, как заработать на жизнь».

Вышло так, что в 1914 году это оказалось правдой. Студия Шагала в «Улье», его парижский дилер, его картины на выставке в галерее *Der Sturm*, его берлинский галерист – все, что он так усердно выстраивал последние три года, теперь было недоступно и невозвратимо. У Шагала не было денег, и даже не возникал вопрос о том, чтобы получить какую-либо оплату от Вальдена или Мальпеля. Ему лишь изредка удавалось раздобыть холсты – большинство из его картин маслом того времени написаны на картоне. Предвоенные планы Шагала испарились, а с ними и надежда убедить Розенфелдьдов, что он достаточно приличен, чтобы жениться на Белле, и он понимал, что Шмуль-Неух и Алта все еще не сильно желают этого брака. «Ты с ним будешь

голодать, дочь моя, ты с ним пропадешь ни за грош», «И, кроме того, он – художник. Что это такое?», «И что все скажут?» – так семья моей невесты высказывалась обо мне, а она утром и вечером приносила мне в студию сладкие домашние пироги, жареную рыбу, кипяченое молоко, разные ткани для драпировок, даже дощечки, которые я использовал как палитру».

Мог ли он, должен ли был он жениться? Шагал в отчаянии обратился к Тугендхольду. Да, сказал критик, но только никаких детей. Тугендхольд принимал меры, чтобы дать возможность этому браку осуществиться: в 1914 году он уговорил московского коллекционера Ивана Морозова купить картины «Вид из окна. Витебск», «Парикмахерская» и «Дом в местечке Лиозно», каждую за 300 рублей. Это была куда большая сумма, чем платил Мальпель, что стало первым знаком признания Шагала в России со времени его возвращения, но все-таки весь 1914 год он непрерывно думал об отъезде назад, в Европу. В сентябре кончался срок его трехмесячной визы. У него не было ни документов, ни помыслов о том, что он может покинуть Витебск. «Невольно прилип к своей родине, – писал Шагал Соне Делоне в ноябре, в одном из коротких писем со штампом «Военная цензура», что позволяло письму уйти на Запад. – Какова судьба наших друзей, знакомых художников и писателей? Что случилось со всеми нашими побуждениями и стремлениями? Я тоскую по Парижу. Что касается моей выставки [в Берлине], увы, она теперь арестована войной». Но Шагал все еще надеялся вскоре вернуться в Париж. В открытке, написанной в тот же месяц поэту Мазину, в ответ на вопрос о его комнате в «Улье», плату за которую он давно просрочил, он умолял Мазина стать посредником от его имени и поговорить с консьержкой, но если комнату должны сдать, то просил забрать «с собою лучшие мои вещи как: альбом с карточками, письма, ковер, подушку, белье, лучшие картинки и больше ничего». И в конце: «Умоляю вас сообщить мне обо всем».

В Берлине недавние поклонники Шагала Франц Марк и Август Макке были призваны в кайзеровскую армию. Макке был убит в первые месяцы конфликта, Марк – в 1916 году. В Париже Сандрар, швейцарец по рождению, записался в Иностранный легион. Пацифист Делоне умчался в Биарриц, затем в Испанию, в день мобилизации уведомление было отправлено ему по почте. Аполлинер служил в артиллерии. Обширное художественное сообщество Парижа распалось. Модильяни признали негодным к военной службе. Брак и Дерен еще раньше ушли на фронт и стали примерными солдатами. Леже отличился как сапер в инженерном корпусе и стал легендой, когда его жена замаскировалась солдатом, чтобы любить его в траншеях. Цадкин стал санитаром с

носилками в русском медицинском корпусе на французском фронте, оттуда он ухитрился послать единственное письмо Пэну. «Как и что живете-делаете? Как наши друзья – Лисицкий, Либаков, Мазель, Меклер и Шагал живут? Ради Бога, ответьте. Буду так рад узнать что про всех, – писал Цадкин. – Я здоров, но надоело все – одно безобразие, притом холодно душе. Хотелось бы, чтоб кончилось. Работаете ли Вы и что делаете? Напишите». Цадкин был космополитичным парижанином, и все же его теплое письмо наводит на мысль о том, что он тоже был подлинным жителем Витебска и считал, что принадлежит к элите студентов Пэна. Все персоны, поименованные Цадкиным, стали в России успешными художниками, кроме Меклера, который в 20-е годы был витебским школьным учителем, и последнее, что о нем известно, это то, что в 1936 году он был еще жив.

Но Шагал не мог отождествлять себя с этой группой лиц. Он жаловался Бенуа, что «находясь по случаю войны здесь [в Витебске], достаточно скучаю». Картина «Часы», где он, крошечная фигурка, карлик, сидит у больших часов в доме родителей, встает в пару к картине «Зеркало», где маленькая Белла, опустив голову на руки, припала к столу под гигантским зеркалом в ее темной гостиной на Смоленской. Они попали в плен клаустрофобии, которую Шагал испытывал в России, в плен нестабильности и сосредоточенности на самом себе, в плен ощущения ничтожности индивида и его беззащитности перед поступью истории. «Не могу выразить свою печаль, – говорил он Бенуа, умоляя (как обычно, безуспешно), чтобы его включили в следующую выставку «Мира искусства». – Все застряло там. Я так или иначе дорожу прежним, за них отвечаю перед «страшным» судом. Бог знает: увижу ли их, не говоря уж о получении следующего от проданных вещей там… Если можете меня приютить на выставке, приехал бы сам. Если только Вы признали во мне художественность».

Но и Бенуа, и выставка «Мира искусства» теперь потеряли свое значение. В первой половине 1915 года в России состоялось два главных показа: выставка футуристов «Трамвай В», открытая Иваном Пуни в феврале в Петрограде, и обзор современных течений – выставка «1915 год». Последняя была организованна К. Кандауровым и открылась 23 марта в салоне Михайловой на Большой Дмитровке в Москве.

> Эти выставки стали важным ориентиром, символом драматических изменений в статусе авангарда.

Шагалу предложили подать двадцать пять новых работ, что стало поворотной точкой его карьеры в России. Особое значение

придавалось картине «Молящийся еврей», и Тугендхольд в своем обзоре определил Шагала как одну «из больших надежд русского искусства». Художники, которые доминировали, когда Шагал уезжал в 1911 году, теперь потускнели. Ларионов был представлен девятью работами, а Гончарова – четырьмя. Ларионов, один из немногих активно работающих художников, вернулся с фронта серьезно раненным в октябре 1914 года. Он провел три месяца в госпитале, и его созидательный талант уже не восстановился. Ларионов и Гончарова в начале 1915 года уехали из России в Швейцарию, чтобы работать с Дягилевым.

Появились художники, которые должны были занять их места и стать новыми звездами: в «Трамвае В» доминировали Владимир Татлин и Казимир Малевич. Татлин показал «живописные рельефы» в жести, железе, стекле и гипсе, напоминающие о работах Пикассо, но он создавал все из реальных материалов и в реальном пространстве, что вело прямиком к конструктивизму. Казимир Малевич уже разрабатывал свои супрематистские вещи, но выставил только продвинутые кубофутуристские картины, такие как «Дама в трамвае» и «Портрет М. В. Матюшина». Обе выставки – и «Трамвай В», и «1915 год» – демонстрировали плюрализм стилей, что было характерно для русского авангарда того времени. В Москве была представлена замечательная фигуративная работа Натана Альтмана, кубистский сине-желтый «Портрет Анны Ахматовой», а петроградские Попова и Удальцова показали кубистские работы из Парижа. «Термин «футуризм» у нас появился на свет незаконно, – комментировал ситуацию в своих мемуарах поэт Бенедикт Лившиц, – движение было потоком разнородных и разноустремленных воль, характеризовавшихся, прежде всего, единством отрицательной цели». На короткий период художники, несхожие по настроению и амбициям, объединились только благодаря желанию сломать академические модели и сосуществовали в либерально настроенной окружающей среде. «Я нашел атмосферу много более симпатичной, – вспоминал Шагал. – Коллекционеры стали более восприимчивыми, и их стало больше». Богатый инженер Каган-Шабшай в 1915 году купил для проектируемого Музея еврейского искусства тридцать работ Шагала.

Весь первый месяц по приезде в Витебск Шагал жил почти затворником. Он был поглощен воссоединением с Беллой и совершил в работе бешеный скачок, пока пробивался сквозь «новый словарь» – вторая половина 1914 года была одним из самых продуктивных периодов его жизни. В 1915 году он уловил оптимистичный момент и заставил наконец Розенфельда отнестись к нему серьезно. С февраля 1914 года Белла жила дома

в ожидании брака со своим женихом, война повысила градус их любви и ослабила контроль старших над младшими. Когда в начале 1915 года Шагал и его брат были призваны и Давид уехал в Крым, Розенфельд раскачался и приступил к действиям. Шагал просил выдать ему паспорт, чтобы он мог уехать из России, в этом ему отказали, притом потребовали, чтобы он, будучи живописцем, работал в армии маскировщиком. Тогда брат Беллы Яков, руководивший в Петрограде Центральным военно-промышленным комитетом, спас Шагала, определив его на канцелярскую работу, которая засчитывалась как военная служба. Планировалось, что эта работа начнется осенью, и на июль назначили свадьбу Шагала и Беллы.

За несколько недель до свадьбы в возрасте сорока девяти лет умерла Фейга-Ита, уставшая от жизненной борьбы. Она дождалась возвращения любимого ребенка из Парижа и теперь понимала, что он будет под присмотром. Когда она умирала, Шагала, по его словам, не было дома, он был в Петрограде по поводу своей военной работы и намеренно оставался там. «Я не мог бы этого вытерпеть. И без того я очень остро чувствовал жизнь. Видеть, вдобавок, эту «правду» своими собственными глазами… терять последние иллюзии… я не могу… лицо матери, ее мертвое лицо, все белое. Она так меня любила. Где я был? Почему я не поехал? Это неправильно». Спустя пять лет он писал: «Всегда у меня в сердце будет тяжелое чувство – оно пришло из сна или от внезапного воспоминания в годовщину ее смерти? – когда я посещаю ее могилу, могилу моей матери. Мне кажется, я вижу тебя, Мама. Ты медленно подходишь ко мне… Так медленно, что я хочу тебе помочь… Здесь моя душа. Посмотри на меня отсюда, вот я, здесь мои картины, здесь мое начало… Озеро страдания, волосы поседели слишком скоро, глаза – город слез».

Витебские работы 1914–1915 годов, пропитанные идеализированным чувством общности и материнской любви, были монументом, воздвигнутым Шагалом в честь Фейги-Иты. Как только она умерла, он начал новую, совсем другую серию картин, выражающих восторженный внутренний мир, который теперь он делил с Беллой, – это серия «Любовники». В ней Шагал закрывает глаза на войну и начинает жизнь женатого человека.

Глава одиннадцатая
Женатый мужчина. Петроград 1915—1917

Марк Шагал женился на Белле Розенфельд 25 июля 1915 года в Витебске. Свадебная церемония была традиционной, ортодоксальной. Шагал начал писать свадебный портрет 7 июля 1915 года, в день, когда ему исполнилось двадцать восемь лет. В этот день в его комнате появилась Белла, в руках у нее были шали, куски шелковой ткани и цветы. «Ты пришел неожиданно и рылся в своих холстах и поставил один на мольберт, – вспоминала Белла в рассказе, посвященном Шагалу. – «Не двигайся, – сказал ты. – Останься так…»

Ты устремился к холстам с такой энергией, что мольберт задрожал. Ты так быстро погружал кисти в краску, что красное и синее, черное и белое взлетало в воздух. Краски проносились мимо меня. Я неожиданно почувствовала, будто стала совсем маленькой. Ты висел в воздухе, опираясь на одну ногу, как если бы маленькая комната больше не могла тебя вместить.

Ты воспарил к потолку. Твоя голова повернулась, наклонилась к моей, и моя голова обернулась к тебе, а ты, касаясь кистью моего уха, что-то шептал… Потом мы вместе взлетели над комнатой со всем ее убранством и полетели… Яркие стены вертелись вихрем вокруг нас… Мы летели над полями цветов, над домами со ставнями, над крышами, дворами, церквями».

Здесь возбуждение, связанное с началом замужней жизни, сливается в памяти Беллы с воздействием на нее картины «День рождения», которую Шагал, разумеется, завершил не за несколько минут – существует предварительный набросок, – но в дни, предшествовавшие их свадьбе.

> Охваченная благоговением, Белла с широко открытыми глазами скользит по пространству холста к гибкому, как акробат, Шагалу, который устремляется вниз, чтобы поцеловать ее.

Эта насыщенная цветом картина, в которой смешались фантазия и реальность, выражала пылкую надежду, любовь и поэтическое чувство – то, что Белла привнесла в их брак, и все это теперь влияло на искусство Шагала. «Я должен был только открыть окно спальни, и с ней входили синева воздуха, любовь и цветы. Одетая в белое или в черное, она, казалось, парила над моими холстами и озаряла их собой. Я никогда не заканчиваю

картину или гравюру, не услышав ее «да» или «нет». Позже Шагал объяснял: «Она действительно чувствовала меня, она была частью моих безумных начинаний, они ей никогда не казались странными».

Картина «Над городом», написанная уже в браке, – это продолжение картины «День рождения»: Белла, одетая в то же самое черное платье с белым кружевным воротником и манжетами, летит с Шагалом над заснеженным Витебском, их тела слились, у каждого из них только по одной руке. Лицо Беллы потеряло прежнее невинное выражение, теперь оно мрачное и полное страстного желания. Она вытягивает руку, оберегая свой родной город, будто предлагая ему и материнскую защиту, и необычную любовь. Парящая пара – своего рода воспоминание о фигурах в полете, которые Шагал впервые ввел в свои холсты в Париже, но здесь окружение натуралистичное: внизу, на земле, мужчина присел на корточки в снегу у забора, чтобы облегчиться. Подобной деталью Шагал говорил предреволюционной России, что, несмотря на утонченность его жены, он все еще человек из народа.

В записках 1922 года, после победы большевиков, Шагал, резко отделяющий себя от богатых, ортодоксальных Розенфельдов, описывает свою свадьбу в терминах, высмеивающих и буржуазию, и еврейские традиции:

«Какой смысл заводить дружбу с людьми такого высокого уровня?

В дом невесты я прибыл с опозданием, весь синедрион уже был в сборе… За длинным столом – главный раввин, мудрый старик, несколько хитрых толстосумов, целое сборище робких евреев, жаждущих моего появления и… праздничного угощения. Поскольку без меня и праздника не было бы. Я понимал это, и меня смешило их возбуждение».

Но медовый месяц, проведенный на даче Розенфельдов в Заольше, находящейся в нескольких милях от Витебска, в безмятежной деревенской местности, похожей на Лиозно, с обилием еды, был, несомненно, буржуазной идиллией. Поблизости паслись коровы, и Шагал переименовал медовый месяц в «молочный месяц». Белла, которая немедленно забеременела, кормила его свежим молоком, «и в результате этого к осени я с трудом застегивал свои одежки».

«Деревья, сосны, уединение. Луна за лесом. Свинья в хлеву, за окном лошадь на лугу. Сиреневое небо» – тональность мирного автопортрета «Лежащий поэт», на котором Шагал изображает себя дремлющим в поле. В картине «Окно на даче» лица Шагала и Беллы, похожие на маски, наложены одно на другое, взгляд

обращен на лес серебряных берез, одновременно друг на друга и на природу. Это первая картина из деревенского цикла семейной жизни, созданного Шагалом на даче Розенфельдов летом 1916 и 1917 годов. Центром купающихся в полупрозрачном свете картин «Окно в сад», «Белла у стола», «Интерьер с цветами» и «Земляника» является дачная столовая с ее тройными окнами, выходящими на пышный лес. Мягкий солнечный свет, струящийся сквозь стекло, придает сценам особый шарм – сюжеты далеки от войны и лишений.

Но… «моя жена предпочитала большие города. Она любит культуру. И она права». В сентябре Шагал был обязан явиться на военную службу в конторе Якова Розенфельда, в дом № 46 на Литейном проспекте, и семейная пара двинулась в Петроград, где остановилась сначала у старого шагаловского покровителя Гольдберга в доме № 18 на Надеждинской, а затем в маленькой квартире менее фешенебельного четырехэтажного дома по адресу: Перекупный переулок, дом № 7.

Жизнь в Петрограде в военное время была более трудной, чем в Витебске. В военной конторе Шагал был помехой, подтвердились страхи Розенфельда по поводу его некомпетентности. «Мой начальник воевал со мной. Это был мой шурин, он всегда боялся, как бы ему не досталось за мою неумелость, и потому он особенно пристально за мной следил… Однажды он в ярости скинул все бумаги с моего стола. «Ну, как это вы работаете? Что вы сделали? Возможно, Марк Захарович, вы даже этого не знаете?» Вскоре Яков предложил своему бесполезному работнику ограничиться чтением газет. На самом деле Шагал много времени проводил за своим столом, иллюстрируя книги на идише: фантастические сказки Дер Нистера – «Сказка о петухе, козочке и мышке» и «Маленький ребенок» – и саркастический рассказ Ицхока Переца «Фокусник» о жизни местечка. Дер Нистер – это псевдоним писателя Пинхуса Кагановича. При этом в 1917 году Шагал жаловался, что его заставляли «вот уже томительных 3 года служить в одном из отделов Центрального военно-промышленного комитета». Он никогда не выказывал Якову благодарности за спасение его от фронта.

Каждый день после работы Шагал шел домой и чуть не плакал на плече у Беллы. Их квартира была слишком тесной, чтобы там можно было писать, к тому же трудно было раздобыть необходимые материалы. Ему никогда не нравилась русская столица, и теперь он чувствовал, что снова испытывает клаустрофобию. «Положение мое делается все более невыносимым. То лежу (заболеваю) в кровати, то скитаюсь по

улицам. Бледнею на каждом углу. Ведь я совершенно один, и каждому проходящему ведь некогда иногда улыбнуться в знак согласия», – писал он в письме вскоре после приезда. Отвечая Сергею Маковскому, издателю журнала «Аполлон», который прислал ему записку с приглашением, Шагал сказал: «Мне всегда лишь светило французское солнце (о как!). Я привык «валандаться» по парижскому асфальту, мечтая о 125-летней жизни, ничего не желая (вдали светился Лувр). Попав в провинцию, в Россию, «я решил умереть». Спасибо за Ваш привет».

Вокруг Шагала и беременной Беллы распадалась ткань городской жизни. Осенью 1915 года дефицит по причине разрухи на железной дороге принял такие масштабы, что женщины каждую ночь выносили кровати, чтобы коротать время в очередях у булочных. В этих очередях они проводили по сорок часов в неделю: так создавались собрания, ведущие к революции несогласия. «У нас скоро будет голод, – в ноябре писал жене Горький. – Я советую тебе купить десять фунтов хлеба и припрятать его. В пригородах Петрограда можно увидеть хорошо одетых женщин, которые просят на улицах милостыню. Очень холодно. Людям нечем топить печки. Что случилось с двадцатым веком! Что случилось с цивилизацией!.. [Я] в состоянии такой печали, что чувствую, будто бьюсь головой о стенку. Ох, к дьяволу все это, как трудно стало жить».

Александр Блок писал из Петрограда в январе 1916 года: «Я не понимаю, как… [можно] говорить, что все хорошо, когда наша родина, может быть, на краю гибели, когда социальный вопрос так обострен во всем мире, когда нет общества, государства, семьи, личности, где было бы хоть сравнительно благополучно».

Квартиру Шагал делил с доктором Исраэлем Эльяшевым, литературным критиком книг на идише, который писал под именем Баал-Махшовес («Властитель дум»), и его сыном. Эльяшев был частично парализован, служил доктором в армии, один воспитывал ребенка – жена ушла от него. Он был, как называл его Шагал, «нервным доктором» еще до того, как психоанализ вошел в моду. Не имея пациентов, Эльяшев пытался проводить сеансы психоанализа с Шагалом, расспрашивал его о матери и об отце или размышлял о причине, по которой жена отвергла его. В это время Шагал его рисовал. Эльяшев и художник по вечерам прогуливались по улицам или сидели в кухне, единственной теплой комнате, бесконечно пили чай, в то время как маленький мальчик, голодный, угрюмый и замерзший, стоял в сторонке. Угощением тех дней, вспоминал Шагал, было мясо конины.

> Нестабильность и тревога – вот настроение большинства маленьких работ Шагала, как-то ухитрявшегося писать.

В маленькой гуаши 1916 года «Белла в профиль» у нее бледное, искаженное и напряженное лицо. На картине «Автопортрет с Беллой у печки» Шагал прячется в тени огромной цилиндрической печи, стоящей в их тесной холодной кухне. Все в картине серое, кроме отблесков огня из топки и алого платья Беллы. Ее лицо с большими черными глазами, обрамленное модно подстриженными черными волосами, – преувеличенно длинное и печальное, в работе господствует ее эмоциональная мощь. Любовь и дух Беллы освещают жизнь Шагала. Ее монументальность – это эхо картины с Фейгой-Итой «Мать у печки», которую Шагал написал годом ранее. Теперь его зависимость от жены проявляется в полной мере.

Среди величайших работ Шагала этого периода – ориентированный на внутреннюю жизнь цикл 1915–1917 годов «Любовники». Очертания небольших картин с изображением сдвоенных профилей Шагала и Беллы дополняют друг друга в едином мелодичном движении. Как и в серии со стариками евреями, Шагал экономно пользуется чистыми и светлыми цветами, которые придают каждой работе особое настроение. В этих лиричных картинах отражаются образы удовлетворенной и взаимной любви. Решающим здесь оказалось влияние Беллы, которая настойчиво побуждала Шагала уйти от дикости его парижского периода к поэтической версии авангарда, но не к резкому радикализму, свойственному почти каждому русскому живописцу того времени. И все-таки эти работы, пока еще сильно стилизованные, являются ответом на то направление в русском искусстве, которое развивалось вокруг Шагала в Петрограде и Москве.

«Зеленые любовники» (1915) заключены в своем собственном мире: круг размещается внутри квадрата картины, залитой мягким, приглушенным светом. Шагала и Беллу влечет друг к другу, они предаются мечтам: «Поскольку любовь, и только любовь направляет взгляды / И везде создает эту маленькую комнату». На картине «Серые любовники» (1916–1917) Белла, с подчеркнуто точным классическим профилем, охраняет Шагала, который покоится на ее плече. В работе «Розовые любовники» (1916) Белла предстает в образе божественной, восторженной невесты; ее глаз с длинными ресницами закрыт, она уютно устроилась напротив мужа. «У ее губ был запах первого поцелуя, поцелуя, подобного жажде справедливости», – писал Шагал.

«Роль Беллы в качестве музы, которая дала Марку такое могучее вдохновение, стала господствующей, – считает Вирджиния Хаггард. – Она была блистательным интеллектуалом, ультрарафинированной женщиной. Марк не осознавал ее власти – так совершенно их личности смешались друг с другом». Цикл «Любовники» отражает это взаимопроникновение сознаний. «Белла действительно смешалась с моим миром, который она вдохновляла и которым управляла, – сказал Шагал Дэниэлу Кэттону Ричу, директору Чикагского института искусств в 1946 году. – Это видно… во всех, в разных периодах моей работы».

В искусстве XX века нет ничего, сравнимого с серией «Любовники» или с серией «Еврейские старики» в достижении того, что историк искусства Евгения Петрова называет «литературной визуализацией поэтической метафоры».

Возможно, по этой причине картина «Розовые любовники» стала своего рода иконой для русской интеллигенции в советские времена, после того как физик Абрам Чудновский купил эту картину, чтобы прославить любовь с первого взгляда, возникшую между ним и его женой Евгенией, – они поженились через восемь дней после встречи в многочасовой очереди у железнодорожных билетных касс. Картина дает понять, что яркая внутренняя жизнь все-таки выжила в деспотии 1950-х годов: Чудновский купил свою первую картину в 1953 году, на следующий день после смерти Сталина. Большинству русских людей Шагал в тот период был неизвестен. Когда в 1978 году воры, посланные властями, взломали дверь квартиры Чудновского, чтобы украсть картину Шагала, они не знали, что именно должны украсть: картина Шагала была одной из многих в коллекции Чудновского, где были Малевич, Ларионов, Гончарова и Татлин. Грабители вытащили кляп, которым сначала заткнули рот сыну Чудновского Феликсу, и потребовали, чтобы тот показал им Шагала. Феликс ответил, чтобы они сами искали, а затем указал на другую картину, которую они и утащили. Теперь картина «Розовые любовники» является собственностью бизнесмена Владимира Некрасова.

Напряженный внутренний мир серии «Любовники» был ответом на все возрастающую неопределенность военного времени, когда Петроград между 1915 и 1917 годами погружался в хаос. За два с половиной года войны Россия потеряла больше пяти миллионов человек. Инфляция, спекуляция, низкие зарплаты и нехватка продуктов – страна оказалась на грани выживания. В это бедственное время, 18 мая 1916 года, родилась дочь Шагала Ида. Шагал был очень разочарован, что ребенок не

мальчик, и четыре дня отказывался навестить мать и дитя. Белла почти сразу же поспешила увезти Иду в безопасный Витебск, закутав ее с ног до головы в мех, чтобы предохранить от простуды. Шагал обнаружил, что к семейной жизни трудно приспособиться: молока не хватало, Иду нельзя было одурачить подслащенной водой, и она непрерывно кричала.

«Она вопила так громко, что я не мог удержаться и в ярости швырял ее на кровать: «Заткнись!»

Я не мог выносить этот пронзительный детский плач. Он ужасен!

Короче говоря, я не отец. Люди скажут, что я чудовище.

Я теряю их уважение.

Какой смысл все это писать?»

Впоследствии Ида стала любимым товарищем и опорой для своего отца. Самый ранний набросок с Идой, живой, маленький карандашный рисунок, названный «Белла и Ида», где мать и ребенок лежат рядом на кровати, оказался в городском музее Пскова и был уничтожен в 1940 году. Но настоящим живописным праздником в честь рождения Иды стала картина «Ландыши». Огромная корзина ландышей, празднично украшенная двумя большими розовыми лентами, поставлена на чемодан, занимающий почти всю картину. Шагал, как в иконах, использует простые детали – окно, стул. Картины на стенах призваны наполнить простую предметную композицию духовной значительностью. Обильные гроздья цветов, похожих по очертаниям на колокольчики, и сильные листья, кажется, вырываются из корзины. Сама комната с трудом удерживает их, они будто обретают свою собственную жизнь, они настолько живые, что развиваются, вытягиваются и растут по плоскости картины, являя собою метафору юности и счастья. Мистическая составляющая картины «Ландыши», написанной в радости от рождения Иды, подчеркнута маленькой картиной, висящей на стене над цветами, в которой есть напоминание о смене поколений и о смерти. Это работа 1914 года с изображение умирающей Фейги-Иты, в честь которой была названа Ида, тот самый портрет, где мать Шагала смотрит на свою собственную смерть. Именно эта картина спустя семьдесят лет была отослана обратно в Россию.

> Картина «Ландыши» – одна из очень немногих работ того периода, которые Шагал подписывал на кириллице, подчеркивая ее связь со своим происхождением и семьей.

Тема цветов, преобладающая в работах Шагала во Франции

после 1922 года, редка среди его русских картин: цветы наводят на мысль об изобилии, щедрости и нежности, все это было чуждо Петрограду в военное время. Но недалеко те два десятилетия, когда Шагал снова станет наделять цветы такой жизнью, что в них будет чудиться нечто человеческое. Это будут ошеломительные холсты со взрывающимися в них чувствами. И все они опять же связаны с Идой, например разметавшиеся белые розы на картине «Кресло невесты», написанной к ее свадьбе в 1934 году. Эта работа, по силе воздействия равная иконе, также изображает простой интерьер. И если картина «Ландыши» является вариацией картины Шагала «Рождение», то «Кресло невесты» напоминает картину из серии «Свадьба»: на стене позади кресла дочери-невесты Шагал изображает свой собственный свадебный портрет «День рождения». «Я всегда привык думать: у нас на земле немного друзей – только наша жена, потому что она ничего не имеет против нас», – говорил Шагал. И все последующие тридцать лет именно Белла и Ида служили опорой художнику, столкнувшемуся с революцией, ссылкой и войной.

Фотография Шагала и Беллы в шляпах и шарфах в зимнем военном Петрограде показывает двух горожан предреволюционной поры, головы с короткими волосами отклонены назад, они стараются беспечно играть свою роль в судьбе русского художественного мира. Хотя физически выживать было трудно, тем не менее они активно участвовали в культурной жизни столицы, начав с восстановления еврейских связей, которые у Шагала возникли еще до 1911 года. «Петербург теперь, слава Богу, еврейский город», – писал С. Ан-ский в 1913 году, отмечая смягчение политики в отношении евреев. Обширное еврейское сообщество радостно приветствовало Шагала, когда он вернулся в 1915 году. В 1916 году он присоединился к новому Еврейскому обществу поощрения художеств, основанному Гинцбургом и Натаном Альтманом, президентом которого был прежний покровитель Шагала Винавер. Это Общество заказало Шагалу расписать стены средней школы, разместившейся в синагоге. В доме коллекционера Каган-Шабшая Шагал попал в широкий круг интеллектуалов и, кроме того, познакомился с Есениным, Пастернаком, Маяковским и Блоком. Маяковский для него был слишком шумным, его тянуло к нежному Есенину и к печальному Блоку. В этом обществе авангардистов он получил заказ на оформление спектакля Николая Евреинова «Совершенно веселая песня» в кабаре «Привал комедиантов». Шагал оказался причиной небольшого переполоха в этом популярном театральном клубе, когда покрасил все лица актеров зеленым

цветом. То, что театр и изобразительное искусство сошлись в одной точке, было характерно для русского модерна. В то же самое время в Московском Камерном театре, например, Александра Экстер создавала костюмы и декорации для новой пьесы режиссера Александра Таирова «Фамира Кифаред». Таиров разрабатывал систему «синтетического театра», где декорации, костюмы, актеры и жесты должны были составлять единое целое с динамичной концепцией спектакля.

Более значительным для карьеры Шагала было знакомство с Надеждой Добычиной, чье Художественное бюро на Марсовом поле было единственной частной галереей Петрограда, где показывали работы авангардистов. В период с 1916 по 1918 год Добычина сама отбирала работы Шагала и сделала ему пять выставок. Она первой показала его витебские серии, в конце концов победившие Бенуа, который 22 апреля 1916 года написал во влиятельной газете «Речь», что «в основе своей он настоящий художник, до кончиков пальцев художник, способный в свои частые *MOMENTS D'ELECTION*[40] всецело отдаваться стихии живописного творчества, полный ярких и острых образов и вдобавок в значительной степени уже подчинивший себе ремесло своего искусства… И, разумеется, не национальное начало его прелесть, а художественное начало – та странная организация всякого подлинного художника, благодаря которой он в самых обыденных и даже в безобразных вещах видит душу их, видит то самое, что есть «улыбка Бога».

Истинным испытанием 1916–1917 годов, однако, оказался подъем супрематизма, чье господство после выставки с угрожающим названием «0,10. Последняя футуристическая выставка картин» в декабре 1915 года возвестило о роли абстракции как стиля, присущего революции. Ни один художник, живший в Петрограде, не остался равнодушным к сенсации, вызванной этой выставкой, которая возникла еще до вернисажа, когда между двумя ведущими фигурами разгорелось сражение: Татлин заявил, что абстрактные работы Малевича неуместны на этой выставке. «Другие художники были в отчаянии», – писала Камилла Грей, приводя еще и воспоминания свидетелей сражения:

«Это были пугающий своим видом, высокий и тощий Татлин с его безрассудной ревностью и Малевич… – высокий, крупный мужчина с горячим нравом в момент возбуждения. Александра Экстер преуспела в том, чтобы прекратить битву, и компромисс был найден… Татлин, Удальцова и Попова повесили свои работы в одной комнате, а Малевич с его последователями супрематистами – в другой. Для того чтобы сделать разницу

очевидной, Татлин приклеил на дверь своей комнаты записку, которая гласила: «Выставка профессиональных живописцев».

Ларионов и Гончарова, лидеры русского модернизма на первой его стадии, предвидели появление подобных настроений, что выразилось в их националистических лозунгах. «Мы отрицаем, что эта индивидуальность имеет хоть какую-то ценность для искусства… Ура, национализм! – мы идем рука об руку с родными живописцами… Мы протестуем против рабского подчинения Западу, возвращающему нам наши же и восточные формы в опошленном и все нивелирующем виде». Манифест Ларионова и Гончаровой, представивший недолго проживший абстрактный стиль «лучизм», был объявлен в 1913 году. Однако эти художники имели хорошее происхождение, много путешествовали, никогда не теряли блеска космополитической рафинированности в своих работах и практиковали вовсе не то, чему поучали. В конце концов они покинули Восток, чтобы постоянно жить на Западе. По контрасту с ними новые звезды вышли из бедных слоев, у них было неважное образование, они являли собой грубый, жесткий край русского авангарда. Татлин и Малевич оказались в своей стихии в атмосфере изоляции России после 1914 года, когда война отбросила страну назад, когда пришлось опираться только на свои собственные ресурсы и тем самым впервые допустить потерю чувства превосходства и оказаться в долгу перед Западом. Их окружало культурное возбуждение: художники, писатели и композиторы объединялись для создания художественных произведений в популярных кафе-театрах. Наэлектризованный до крайности поэт Маяковский – «ложка в петлице и одетый в самые зверские рубашки и пиджаки, изливавший рифмованную брань своим великолепным басом»; Кандинский – один из самых экстравагантных художников, которому после объявления войны было дано сорок восемь часов, чтобы выехать из Германии; Эль Лисицкий, только что вернувшийся из Дармштадта, Пуни из Парижа – все вносили свой вклад в пылкие дебаты и ощущали беспредельные возможности. И в этом климате Малевич прорвался к самой абсолютной, прежде не виданной абстракции.

Совершенно геометрическая абстракция создавалась черным и белым – первичными цветами. Супрематистские картины Малевича с выставки «0,10» скоро стали доминировать в художественном ландшафте. Супрематические эксперименты происходили из кубофутуризма, в котором Малевич стал мастером со своей картиной «Точильщик» 1912 года. Хотя точное начало супрематизма – его утопический заряд – может быть прослежено от футуристической оперы Алексея Крученых

«Победа над Солнцем», поставленной в театре «Луна-парк» в Санкт-Петербурге в декабре 1913 года. Объединившись с поэтом-футуристом Велимиром Хлебниковым, Малевич создавал кубистские костюмы и декорации, состоящие из задника с простым черно-белым квадратом. «Победа над Солнцем» – это история о том, как сильный человек приручил Солнце, принес его с небес вниз и погрузил мир во тьму, чтобы подготовить этот мир к пришествию нового света. Центром выставки «0,10» стала картина «Черный квадрат», и повешена она была так, как в традиционном русском доме вешают иконы.

Харизма Малевича обеспечила ему армию последователей. Ольга Розанова, Экстер, Пуни, Попова и многие другие попали в объятия супрематизма, который Малевич активно представлял как новую религию. «Когда исчезнет привычка сознания видеть в картинах изображение уголков природы, мадонн и бесстыдных венер, тогда только увидим чисто живописное произведение, – писал Малевич в манифесте, сопровождавшем его экспозицию. – Только тупые и бессильные художники прикрывают свое искусство искренностью… Вещи исчезли, как дым для новой культуры искусства, и искусство идет к самоцели – творчеству, к господству над формами натуры». Вскоре Малевич, подобно Марксу, объявил себя высшей точкой в истории искусств.

«Почему вы не надеваете костюмы ваших бабушек, когда вы млеете перед картинами их напудренных изображений? Это все подтверждает, что тело ваше живет в современном времени, а душа одета в бабушкин старый лифчик… Новая железная, машинная жизнь, рев автомобилей, блеск электрических огней, ворчание пропеллеров разбудили душу… Я говорю всем: бросьте любовь, бросьте эстетизм, бросьте чемоданы мудрости, ибо в новой культуре ваша мудрость смешна и ничтожна… Мы, супрематисты, открываем вам дорогу. Спешите! Ибо завтра не узнаете нас».

Шагал же упрямо продолжал писать портреты, на которых только он и Белла. Частью революционного идеализма была вера в то, что человек может одержать победу над природными феноменами, такими как солнечный свет и гравитация (тема оперы «Победа над Солнцем»). По контрасту с этой идеей искусство Шагала всегда оставалось верным осязаемому миру. Корнями оно уходило в хасидские идеалы гармонии между человеком и его окружением и в еврейский фатализм. Шагал никак не мог симпатизировать холодным утопиям Малевича, чьи белые иконы выплыли из другой традиции – жесткого абсолютизма православной церкви. И все же на Шагала оказывают некое влияние преобладающие в России накануне

революции супрематизм и абстрактные тенденции, как и кубизм в Париже. Напряженное пространство в его работах 1916–1921 годов возникло от столкновения между собой двух разных ответов миру: это реальность витебской деревни и глобальный космизм русской абстракции. Шагал гармонизировал эти тенденции, привнеся в фигуративную живопись романтичность и утопию русского авангарда. Гениальность его российских и парижских работ 1911–1914 годов была обусловлена способностью ассимилировать главные силы, окружающие его, даже когда он сражался с ними, как если бы это было необходимо для выживания личности. Этот конфликт, уходящий корнями в тройственную еврейско-русско-европейскую идентичность, всегда был необходим, чтобы воспламенить его для создания величайших работ.

Его путь был путем одиночки, и это заставляло Шагала быть то свирепым, то нервным. Абрам Эфрос, который работал с Тугендхольдом над книгой о Шагале, уловил обе ипостаси художника, которому на тот момент исполнилось тридцать лет, в своем портрете в прозе:

«Он входит в комнату: так входят люди дела, уверенно и четко преодолевая пространство крепкой походкой, свидетельствующей о сознании, что земля есть земля, и только земля. Но вот на каком-то шаге его тело покачнулось и смешно надломилось, точно в театре марионеток надломился Пьеро, смертельно ужаленный изменой, и, чуть клонясь в сторону, надтреснутый, с извиняющимся за неведомую нам вину видом, Шагал подходит, жмет руку – и косо садится, словно падает, в кресло. У Шагала доброе лицо молодого фавна, но в разговоре благодушная мягкость порой слетает, как маска, и тогда мы думаем, что у Шагала слишком остры, как стрелы, углы губ и слишком цепок, как у зверя, оскал зубов, а серо-голубая ласковость глаз слишком часто сквозит яростью странных вспышек».

Шагал радовался интересу Эфроса, поскольку положение его было далеко не столь надежным. В 1916 году критик Сергей Маковский опубликовал в журнале «Аполлон» статью «По поводу «Выставки современной русской живописи», в которой совершенно игнорировал Шагала. «Мысль о том, что, может быть, я иду по ложному пути, мною никогда не допускается и допущена не может быть, – говорил Шагал Маковскому. – Как не сожалеть, что Вы один из уважаемых людей замолчали меня… оставив меня наедине с жестокой мыслью о колеблемой правде». В ноябре 1916 года Шагала порадовало приглашение представить на рассмотрение сорок пять работ для московской выставки

«Бубновый валет». Но они были повешены рядом с Малевичем и его последователями Поповой и Розановой, которые вызывали более жаркий интерес. В 1917 году журнал «Аполлон» сообщил, что «людям почти одинаково интересны супрематистская живопись, «Фамира Кифаред» (Спектакль Таирова и Экстер в Камерном театре) и речи Милюкова в Думе». Но Тугендхольд считал Шагала главным победителем: «В наши дни, когда механическая культура бросает вызов всему миру, а художники все еще не хотят понять, что их живописные *bric-à-brac*[41] – от того же футуристического беса, особенно важно искусство, в котором есть любовь к миру и человеку, есть лирика», – писал он. Но Шагал понимал, что теперь он должен конкурировать с системой, которая имела установку на публичное разоблачение формы и в конечном счете станковой живописи как таковой, ставшей старомодной и лишней. В последующие пять лет Шагал, преодолевая абстрактные формы супрематизма, создавал самые важные во всей своей карьере работы.

> Шагал, вернувшийся домой, чтобы сыграть свою роль в российском искусстве в ту уникальную эпоху, когда это искусство равнялось с западным или даже обгоняло его в амбициях и смелости, выбрал удачное время.

Тут сработало его безупречное чутье в отношении Духа времени, которое привело его в Париж в канун расцвета кубизма. Малевич позже претендовал на то, что супрематизм должен рассматриваться как «предчувствие революции в экономической и политической жизни 1917 года». Революционный импульс воплотился в петроградском «Карнавале искусств» 1917 года: художники, писатели, композиторы и актеры взяли напрокат грузовики и двигались по Невскому проспекту; замыкала шествие большая платформа, подписанная мелом «Председатель земного шара», на ней ехал сгорбленный, в солдатской шинели поэт Хлебников, называвший себя «Велимир I, Председатель Земного Шара, Король Времени». Таким был предреволюционный контекст, когда Шагал выковывал свой собственный русский стиль.

В то время как Ида плакала от голода, когда не хватало еды, интеллектуалы из обширного петроградского окружения Шагала в конце 1916 года полагали, что армия некомпетентна, что монархия себя дискредитировала, и открыто обсуждали возможность революции. В декабре еще один молодой отец, двадцатидевятилетний гомосексуалист князь Феликс Юсупов, который недавно женился на племяннице царя, княгине Ирине

Александровне (их дочери был один год от роду), организовал убийство доверенного лица царицы, крестьянина, «безумного монаха» Григория Распутина. Юсупов, наследовавший семейное состояние после смерти брата Николая, был главным в группе, которая таким образом выразила свое возмущение неспособностью царя сопротивляться реалиям войны. Юсупова выслали, но это убийство стало символом недоверия общества царю. В феврале 1917 года, когда холод зимы еще усугублялся полным упадком снабжения продовольствием, в Петрограде неожиданно рано началась теплая весна. В это время очереди женщин у магазинов стали смешиваться с демонстрациями возмущенных рабочих. Дело дошло до всеобщей забастовки, толпы народа собирались на Невском проспекте. Люди несли плакаты с требованиями мира, хлеба и свободы. Казаки, посланные разогнать толпу, отказались исполнять приказ, забастовщики взяли штурмом управление тайной полиции и подожгли его. Сначала казалось, что настроением добродушной толпы можно управлять: кафе и рестораны даром кормили демонстрантов, а жители Петрограда давали пристанище солдатам и забастовщикам, которые заполнили город. Артур Рэнсом, корреспондент лондонской газеты *Daily News,* описывал первые дни разногласий «скорее как случайное возбуждение, какое бывает в выходной день с ощущением в воздухе грозы», в то время как лондонская *Times* изумлялась порядком и миролюбием толпы.

Но забастовка совсем скоро переросла в вооруженное восстание. Двадцать шестого февраля отряд императорской гвардии врезался в толпу на Знаменской площади, погибло пятьдесят человек, на следующий день шестнадцать тысяч крестьян, проходивших военную службу в столичном гарнизоне, взбунтовались и присоединились к возбужденной толпе. Были открыты тюрьмы, и криминальные элементы, тоже присоединившиеся к дезертировавшим солдатам, подстрекали толпы на улицах к грабежам, насилию и убийствам. Люди разбивали царские статуи, рушили дома, линчевали полицейских. В тысячах миль от Петрограда, в Могилеве, в главной военной ставке, Николай II пытался объявить военное положение, затем 2 марта отрекся от престола в пользу брата, великого князя Михаила. Последний также отказался от трона, оставив Россию без правителя. Дума, квазипарламент, избрала Временное правительство, которое возглавил Керенский, все еще веривший в то, что Россия может победить в войне и стать демократической республикой. Но в течение нескольких месяцев солдаты дезертировали со всех фронтов, они захватывали военные поезда,

чтобы уехать с фронта домой. Армия разбилась на беспорядочные группы вооруженных людей, которых подстрекали делать все, что им угодно, или же просто возвращаться в свои деревни, где в большинстве случаев действовали правила толпы: помещиков убивали или они убегали, а взбудораженные солдаты захватывали землю и собственность. Во время Февральской революции Шагал на собственном опыте узнал, что такое антисемитская жестокость.

«Солдаты убегали с фронта. Война, оружие, вши – все осталось позади, в траншеях. <…> Свобода полыхала у всех на устах. Шипели проклятья. Я, как и все, дезертировал, бросил свою контору, чернила и все бумажки. Прощайте! Я тоже вместе со всеми ушел с фронта. Свобода… Я бросился на Знаменскую площадь, оттуда на Литейный [военное ведомство], на Невский [главная артерия Петрограда] и снова назад. Везде стрельба. Пушки наготове. Все вооружаются… Готово родиться что-то новое. Я жил чуть ли не в полуобморочном состоянии».

Шагал, как и большинство людей его круга, пребывал в эйфории. Его поражало, с какой скоростью развиваются события. Хотя уже многие месяцы все обсуждали возможность революции, «большинство поразительных вещей, – писал Александр Блок, – были совершенно невообразимы, такие как крушение поезда ночью, как мост, рассыпающийся у вас под ногами, как падающий дом».

В течение последующих нескольких месяцев правления Керенского Петроград был городом голодным, озлобленным, наполненным обжигающими слухами, особенно после приезда в апреле Ленина. «Все стены города были увешаны плакатами с сообщениями о митингах, лекциях, конгрессах и выборах не только на русском, но и на польском, литовском, идише и иврите, – сообщалось в газете *Daily Chronicle*. – Если два человека начинали спорить на углу улицы, их тут же окружала возбужденная толпа…» Невский проспект стал своего рода Латинским кварталом. Газетчики выстраиваются в ряд на тротуаре и выкрикивают сенсационные сообщения о Распутине, о Николае, о том, кто такой Ленин и сколько земли получат крестьяне. В июне Горький писал, что Петроград «больше не столица, он стал помойной ямой. Никто не работает, улицы грязные, во дворах громоздятся кучи вонючего мусора… Мне больно говорить, как все плохо. В людях растет лень и трусость, и все это основные и преступные инстинкты, с которыми я сражался всю свою жизнь и которые, кажется, теперь разрушают Россию». Шагал не мог работать, он перевез семью из столицы в Витебск, где они стали жить у Розенфельдов. Шагал пишет в деревне и в студии Пэна, где тот ограждает его от любопытных взглядов.

Пэн, которого Шагал долгое время презирал, теперь, в трудные времена, обеспечивал ему безопасность. Учитель и ученик трогательно пишут портреты друг друга. Пэн пишет Шагала в реалистическом, академическом стиле, что теперь выглядит необычным и привлекательным. «Портрет художника Пэна» написан Шагалом с активным включением элементов кубизма. Шагал изображает старика у мольберта в окружении портретов витебской еврейской буржуазии, которые громоздятся вверх по стенам, один над другим. Все в этом портрете старомодного Пэна расходится с революционной современностью, все нарушает порядок, все противоречиво, в этом отражается взвинченность напряженного психологического состояния самого Шагала.

Нервозность, происходящая от неопределенности положения, характеризует и пейзажи лета 1917 года.

Радость Шагала от возвращения к живописи больших размеров явно видна в живости изображения обширных пространств, как, например, в картине «Витебск с Задуновской горы». Но каждый из этих больших холстов также является откликом на исторический и художественный момент, что делает эту серию, с ее напряжением в отношениях с действительностью, значительно более интересной, чем витебские работы 1914 года.

В этой серии ритм возникает за счет фрагментирования форм, когда небо и земля расколоты на плоскости геометрических очертаний, в этом звучат отголоски супрематизма, и это является как бы предвестником революции. В картине «Ворота еврейского кладбища» огромные синие и белые абстрактные плоскости спускаются с небес, исчезая в изумрудных полукруглых вершинах деревьев, которые выбрасывают ростки пламени. Все здесь напряженно, мучительно смешивается только для того, чтобы разбежаться, все внушает мысль о безумном движении и об апокалиптической перемене. Представляется, будто центр холста, как главная сила России, с трудом удерживает все вместе. Пирамида массивных ворот и венчающего их фронтона, напоминает лобовой удар абстрактных форм Малевича. Франц Мейер, описывая эту картину, говорит, что «каждая простая форма становится динамической формой; она наделена крыльями, и мощный поток направляет движение вверх и вдаль от материального мира к духовной действительности, что также является и истинной действительностью, здесь и сейчас». Он подчеркивает методологическую близость картины к супрематизму. Шагал воспринял «словарь» Малевича, но пересадил его в фигуративную живопись. Надпись на воротах – это слова священного пророчества Иезекииля на иврите: «Я

открою гробы ваши и выведу вас, народ Мой, из гробов ваших и введу вас в землю Израилеву». Эти слова приводят в царство еврейского мистицизма: хасидская духовная тоска по переменам в обваливающейся царской империи встречается с космической и революционной фантазией абстракции авангарда. Пейзажи Шагала 1917 года занимают особое положение в истории русского авангарда, но эти картины выступают и против него, их философский лиризм превосходит неистовство эпохи.

На картине «Еврейское кладбище» груда могил тянется из земли к фрагментированному небу. В работе «Красные ворота» Шагал использует декоративную абстрактную модель треугольников и ромбов, почти впрямую цитируя формы Малевича. Плавающие на переднем плане бело-серые кубы – отголосок «белого на белом» Малевича – придают работе воздушность и объем, показывают, с какой легкостью Шагал овладел языком супрематизма. На картине «Серый дом» неустойчивое жилище, кажется, раскачивается под беспокойным небом, супрематистские формы которого контрастируют с изящными церквями старого города, а взволнованная одинокая фигура Шагала добавляет ощущение предчувствия. Неустойчивая бревенчатая изба, которая доминирует на картине «Синий дом», тоже является композицией, составленной из абстрактных форм. Она скорее дрожащая структура разных очертаний, в то время как вертикальные пересечения соединяющихся в углах бревен – это ритмичные ряды округлых форм, контрастирующих с горизонтальными пластами. Набережная и река с их неуверенными отражениями – это также граненые геометрические формы и развевающиеся ленты, приукрашивающие поверхность картины. Хрустальная синева дома, как светящееся воспоминание, отделяет их от натуралистического изображения мрачного Витебска вдали. Шагал написал «Синий дом» в один присест, на пленэре, в компании Пэна и одного из его студентов, М. Лермана, который вспоминал, что, наблюдая за тем, как работа принимает очертания, нашел изображение, сделанное Шагалом, таким убедительным, что, казалось, «обыкновенный бревенчатый дом сияет глубокой синевой».

Шагала очень волнует тема революции, но при этом он предвидит ее разрушительность. Дыханье вихря стихии «совсем особенно сложило угол зрения новых художников, – писал Борис Пастернак. – Они писали мазками и точками, намеками и полутонами не потому, что им так хотелось и что они были символистами. Символистом была действительность, которая вся была в переходах и броженье, вся что-то скорее значила, нежели составляла, и скорее служила симптомом и знаменьем, нежели

удовлетворяла. Все сместилось и перемешалось, старое и новое, церковь, деревня, город и народность. Это был несущийся водоворот условностей между безусловностью оставленной и еще не достигнутой, отдаленное предчувствие главной важности века, социализма и его лицевого события, русской революции».

В июле князь Львов, премьер-министр Временного правительства, подает в отставку. «Несомненно, – пишет он своим родителям, – страну ведут к большому кровопролитию, голоду, развалу фронта, где погибла половина солдат, и к краху городской популяции. Культурное наследие нации, ее народ и цивилизация будут разрушены. Армии мигрантов, потом маленькие группы, а потом, может быть, не более чем отдельные личности будут скитаться по стране, воюя друг с другом с винтовками и затем всего лишь с дубинками. Я не доживу до того, чтобы это увидеть, надеюсь, и вы тоже».

Затруднительные обстоятельства и неопределенность будущего маячат за портретом Беллы в полный рост – «Белла с белым воротником», который Шагал написал летом 1917 года. Скомпонованная из неровных форм стилизованная фигура, все в том же черном платье с кружевным воротником, что и на картине «День рождения», возвышается более чем наполовину над Витебском. Невинная невеста становится иконой осуществленного материнства и защиты, но отягощенной всеми заботами России. Голова Витебской Мадонны прижалась к ясному небу с перекрывающими друг друга супрематистскими белыми облаками. Белла смотрит вниз на маленький сад, где крошечный Шагал учит ходить маленькую Иду.

> Муза и щит – вот так Шагал представлял себе роль Беллы в своей жизни.

Поездка на дачу в Заольше подарила несколько сверхъестественно спокойных картин: мягко освещенная сине-зеленая картина «Окно в сад» с годовалой Идой, похожей на куклу в высоком стуле, и «Интерьер с цветами». Осенью Шагалы вернулись в хаос Петрограда. Добычина показала семь картин из Заольша на «Выставке этюдов». Как неуместно должны были выглядеть эти богатые интерьеры в разрушающемся городе, несущемся к еще одной зиме беспорядка и лишений. Шагал также показал сорок три листа на «Выставке картин и скульптуры художников-евреев» в Московской галерее Лемерсье, где выставлялись и Натан Альтман, и Роберт Фальк. Старые порядки держались крепко. Даже такая интеллектуальная и образованная женщина, как Фрида Гуревич, жена сионистского поэта Леона Яффе, нашла противоречивые витебские пейзажи Шагала страшно

радикальными. «Странное впечатление остается от всех этих «левых». Шагал, Альтман, – поверяет она своему дневнику 13 октября, – их стремление отойти от красоты, как мы ее понимаем, их путь от формы к деформации, от гармонии к дисгармонии. Правда, в этом они видят свою форму, красоту». Бенуа по-прежнему был для Шагала достаточно могущественным, чтобы он написал ему 1 октября горькое, проникнутое классовым сознанием письмо: «Как «молодой» со «стариком» хочет беседовать, душу отводить? Да! Александр Николаевич, Вы сами прекрасно знаете, что такое «молодой» и что такое «старый», и, главное, то и другое у нас, в России».

В этом письме Шагал в очередной раз подчеркивает отсутствие у себя интереса к политике («обстоятельства внешние, которым я не имею возможности с какой-либо стороны сочувствовать») и свои мечты о Париже. «Если судьба меня сохранит, гость российский я со своей семьей, быть может, ненадолго, – говорил он Бенуа. – Увы и к счастью, я «собаку» съел в вечно благородной «заграница», да благословит ее, грешную, Господь – второй моей родине. Удивительно: отчего же те милые настоящие люди там, за границей – как «на ладони» тебе близки и приближаются, а у нас как раз наоборот». Оставив работу в Военной канцелярии, имея весьма незначительные перспективы на продажу картин, Шагал вскоре должен был остаться совсем без денег. Он в последний раз отчаянно просит Бенуа «предоставить» ему зонтик – принять его в члены общества «Мир искусства», где за «то, что там был слышен по временам человеческий язык… за это всегда ему будет уважение». Это, скорее всего, было лестью (Шагал всегда считал «Мир искусства» слишком изнеженным), но в этом было и некое предвидение исчезновения человеческого голоса в советской культуре. Умоляющее письмо Шагала к Бенуа было отправлено, когда адресат утратил свое влияние: впервые в истории искусства культурный истеблишмент нации образовал авангард.

Глава двенадцатая
Комиссар Шагал и Товарищ Малевич. Витебск 1917—1920

В октябре 1917 года Максим Горький писал: «Вспыхнут и начнут чадить, отравляя злобой, ненавистью, местью, все темные инстинкты толпы, раздраженной разрухою жизни, ложью и грязью политики. Люди будут убивать друг друга, не умея уничтожать своей звериной глупости. На улицу выползет неорганизованная толпа, плохо понимающая, чего она хочет, и, прикрываясь ею, авантюристы, воры, профессиональные убийцы начнут «творить историю русской революции». В два часа ночи 25 октября революционные матросы штурмовали Зимний дворец и в пять часов дня объявили, что взяли власть. В конце октября Временное правительство пало, в Москве вокруг Кремля шли уличные бои, началась Гражданская война – красные (большевики) против белых (контрреволюционеров). В Петрограде толпы упорно продолжали буйствовать и грабить магазины, в то время как солдаты крушили и грабили квартиры буржуазии. Столица опустела. Самые богатые горожане или те, кто еще оставался лоялен старому строю, убежали либо были арестованы или убиты. Покровитель Шагала, пятидесятипятилетний Максим Винавер, бежал в Крым, где стал министром внешних сношений правительства белых времен Гражданской войны. Князь Феликс Юсупов вернулся из ссылки в Юсуповский дворец и нашел там тело своего дворецкого с истекающими кровью глазницами, большевики пытали дворецкого, поскольку он отказался выдать семейные драгоценности. Юсупов схватил своего Рембрандта и бежал в Крым. Владимир Набоков, демократ, член правительства Керенского, был арестован и посажен в тюрьму. Его восемнадцатилетний сын, писатель, присоединился к исходу аристократии в Крым. Там многие русские из благородных стали «бывшими», некоторые из них пересидели Гражданскую войну в богатых поместьях. К весне 1918 года, судя по текстам Михаила Булгакова, кафе и кабаре южных городов были полны «бледными развратными женщинами из Петербурга с карминными, накрашенными губами; секретаршами гражданских начальников, томными гомосексуалистами, князьями и торговцами наркотиками, поэтами и ростовщиками, жандармами и актрисами императорских театров». Тем временем население Петрограда уменьшилось с 2 500 000 накануне революции до 700 000 в 1919 году. Сначала большевистская победа даже на севере

страны не была прочной. «Все так нестабильно, – писал 29 октября Шагал соседу по «Улью» Анатолию Луначарскому, теперь одному из большевистских лидеров, – что я то и дело отрываюсь от письма, не знаю, может быть, это мое последнее письмо. В любой момент меня могут бросить в тюрьму».

Но Луначарскому, комиссару просвещения, тюрьма не грозила. Он возглавил Наркомпрос, новое большевистское Министерство образования (название впоследствии изменилось на Министерство просвещения) и 18 ноября занял царское Министерство образования, где его жарко приветствовали чиновники, служившие старому режиму. Луначарский в ближайшие несколько лет стал весьма могущественной фигурой в России, он немедленно одобрил авангард и тут же предложил Шагалу отвечать за отдел изобразительного искусства Наркомпроса в Петрограде. Мейерхольду была предложена театральная секция, а Маяковскому – литературная. Мейерхольд и Маяковский приняли предложение, а Шагал отказался, и Луначарский вместо него назначил другого еврейского приятеля, который тоже жил в «Улье», кубиста Давида Штеренберга. Шагал так «спешил, волновался», что, даже не попрощавшись с хозяйкой галереи Надеждой Добычиной, в ноябре взял Беллу и Иду и навсегда покинул Петроград. Шагалы вернулись в безопасный, со множеством родственников, Витебск. Вскоре после этого, в марте 1918 года, Петроград, русское окно на Запад, потерял статус столицы. Столицей стала Москва, близкая к Востоку, что соответствовало большевистскому желанию выдумать личную независимость от Европы. Из всех новых правительственных министров только Луначарский оставался в Петрограде, что было знаком его внутренней раздвоенности: в нем боролись старое и новое.

> Характерно, что первым побуждением Шагала было отступить, остаться индивидуалистом.

Начиная с первых дней его жизни в столице в 1907 году при первых признаках беды он всегда стремился оказаться в Витебске. Он никогда не объяснял причины своего отказа от предложения Луначарского, но главный фактор все-таки состоял в его всегдашнем отсутствии интереса к политике и в настойчивом совете Беллы не приближаться к власти. Александр Каменский, который брал интервью у Шагала в 1973 году, предполагает, что «в этом поворотном пункте истории художник из Витебска не рассматривал себя как человека действия, способного разрешать фундаментальные проблемы <…> искусства. Он был далек от понимания полного смысла событий, хотя симпатизировал

революции и она была близка его сердцу».

Нет сомнений в том, что Шагал, как еврей, как ребенок из семьи рабочего и как левый художник, приветствовал революцию. «Невозможно описать радостное возбуждение и праздничную атмосферу, царившие в еврейском мире, – сообщал в 1920 году еврейский журналист Бен Хайям. – В еврейском мире мнение о революции было одинаковым у всех. Классовые интересы исчезли». Революция принесла Шагалу освобождение в двух аспектах: евреи получили статус полноценных граждан России, а для него, как художника авангарда, открывалась новая эпоха. Впервые, наслаждаясь свободой и равенством, евреи – Тугендхольд, Штеренберг, Альтман, Лисицкий, Иссахар Рыбак, Исаак Бродский – стали неотъемлемой частью культурного истеблишмента. Весной 1918 года Тугендхольд и Эфрос опубликовали первую книгу о Шагале, в которой прославляли его как еврейского художника. Эта значительная книга до сих пор остается краеугольным камнем в изучении Шагала, а в 1918 году она стала неким показателем высокой репутации художника. Московское отделение Еврейского общества поощрения художеств устроило в июле первую выставку Шагала, она принесла художнику известность, как и статья на идише «Пути еврейской живописи», опубликованная Рыбаком и Аронсоном в Киеве в 1919 году. «Еврейское искусство есть. Оно проснулось, – писали они. – Особое место занимает Марк Шагал».

Необычайно велика разница между тем временем, месяц тому назад, когда Шагал не знал толком, как обратиться к Бенуа, и этими днями. Теперь Шагал говорил с Бенуа как с равным. «Радостно было, что Вы, именно Вы говорите просто и близким языком, – писал Шагал из Витебска. – Как живется Вам? Голодаете, верно… Здесь несколько легче. Приезжайте в наши окрестности подкормиться. Привет Вашей семье. Что делается в мирах художественных? Газеты не доходят… Вот как!» Шагал дал свой новый адрес: «Магазин Шмуля-Неуха Розенфельда, Смоленская». Он сообщал Бенуа, что чувствует себя выбитым из колеи «в эти длинные «звездные» вечера… когда освобождаешься от работы и не споришь (даже с женой спорить нельзя – заранее согласна), места себе не находишь». Но к марту, когда Шагал написал свое первое письмо Добычиной в Петроград, у него появились какие-то надежды:

«Теперь я здесь. Это мой город и моя могила… Здесь по вечерам и ночам, как «табак», раскрываюсь я… Работаю. Пусть Бог поможет. Мне в конце концов кажется, что Он есть. Он не оставит и в «Последнюю минуту» вывезет… Как живете?.. Напишите вообще когда-нибудь. Я представляю себе, что время

очень скверное, и Вам, впрочем, очень трудно, но не падайте духом. Я же стараюсь жить «святым духом». Как легко!»

Хотя Шагал уклонился от официального положения, его увлек революционный дух. Революция «обрушилась на меня с щедрым зрелищем динамичной силы, которая наполняет собой отдельную форму сверху донизу, – вспоминал он позднее, – превосходя ваше воображение, вторгаясь в ваш внутренний художественный мир, который, кажется, уже и есть революция». Картина «Явление» («Автопортрет с Музой», 1917–1918) ухватывает ощущение революционного вторжения во внутреннюю жизнь художника. Картина является мирским отголоском «Благовещения» Эль Греко, ее центральный образ – это метафора мессианской роли художника. На одной половине холста в серо-белых тонах Шагал пишет себя, сидящего в тесной комнате у пустого мольберта, – тюрьма царского Санкт-Петербурга. В супрематистских облаках мерцающего синего цвета, на крыльях, похожих на раскалывающиеся льдины, через окно влетает Ангел революции. Он парит в пространстве, заливая картину прозрачным неземным светом и, как Архангел Гавриил, который разбудил Марию, пробуждает живописца к его роли при новом порядке. Шагал датировал начало работы теми днями 1907 года, когда он был евреем, нелегально живущим в Санкт-Петербурге. Этот период отзывается эхом в композиции картины, и особенно в складках крыльев ангела, отсылающих к картине Михаила Врубеля «Царевна Лебедь», – в то время Шагал восхищался этим художником. «Меня переполняют сны: спальня, квадрат, пустота. В углу узкая кровать, и на ней – я. Становится темно, – вспоминал он. – Внезапно открывается потолок, и в великом волнении, наполняя комнату движением и облаками, спускается крылатое создание.

Свист трепещущих крыльев.

Я думаю – ангел! Я не могу открыть глаза, слишком ярко, слишком светится.

После того как он повсюду наделал беспорядка, он поднимается и, проходя сквозь отверстие в потолке, забирает с собой весь свет и синий воздух.

И снова темно. Просыпаюсь.

Этот сон вызвал мою картину «Явление».

Революция была тем катализатором, который ускорил реакцию соединения фантазии, реальности и тайны, наполнивших картину. Бело-голубые облака, которые покрывают землю, занимают и часть комнаты. Облака преображают и поднимают до космического уровня воспоминания о предметах обстановки: расшитая покрышка стула, складки скатерти,

лежащей на столе, и округлые ножки стола. В 1918 году картину купил Исаак Бродский, революционер, чьи собственные работы чуть ли не за одну ночь претерпели изменения от лирических постимпрессионистских пейзажей к социалистическому реализму.

Многие русские художники, писатели и интеллектуалы оставили воспоминания о том, как во время революции рухнули барьеры между внутренней и внешней жизнью. «Я прошел сквозь революцию и почувствовал, как мне что-то навязывается извне, – вспоминал философ Николай Бердяев, который в 1922 году покинул страну. – И все же эта революция заняла во мне свое место, хотя я ее критиковал, и сражался против нее, и отвергал ее. Эта революция явилась предо мной как нечто повелевающее и неизбежное, и надолго». Живописец Климент Редько писал, что «переживание идей революции силой захватывает сознание, но даже больше сердце, потому что опьянение революцией не знает никаких границ и не ощущает времени». Даже художники из привилегированных слоев, такие как Кандинский, который в революцию потерял все свое состояние и недвижимость, поддерживали большевиков. А Александр Блок, представитель утонченного символистского мира русской культуры, удивил своих почитателей поэмой 1918 года «Двенадцать», которая прославляла революцию. В поэме, написанной грубым языком с раздражающим слух ритмом, дюжина большевистских убийц и насильников, уподобленных апостолам Христа, в зимнюю снежную вьюгу марширует по улицам революционного Петрограда позади Христа в венке из белых роз. Троцкий считал, что поэма «Двенадцать» «бесспорно, высшее достижение Блока. В основе – крик отчаяния за гибнущее прошлое, но крик отчаяния, который возвышается до надежды на будущее… Это лебединая песня индивидуалистического искусства, которое приобщилось к революции… Сумеречная блоковская лирика уже ушла в прошлое и не вернется: не такие совсем предстоят времена, – а «Двенадцать» останутся: злой ветер, плакат, Катька на снегу, революционный шаг и старый мир, как пес паршивый».

> Шагал, чье происхождение давало ему больше, чем Блоку, возможностей извлечь пользу из революции, поначалу в меньшей степени ощущал внутреннее противоречие между творчеством художника-индивидуалиста и необходимостью соответствовать общественным задачам революции.

Две самые известные картины Шагала 1917–1918 годов – большой двойной портрет, где он и Белла парят над Витебском, и «Двойной портрет с бокалом вина» – транслируют экстаз и

восторг от революционных перемен и радость семейного счастья в родном городе. Неудержимо веселые, смеющиеся фигуры Шагала и Беллы, развевающиеся, как знамена, машут руками будущему. Нельзя упускать из виду влияние плакатного искусства и агитпропа – разукрашенные поезда и корабли, везущие революционное послание левого искусства в народ. Оттуда ведут свое происхождение резкие контуры, поразительные цвета и динамическая композиция. В картине «Двойной портрет с бокалом вина» Шагал в ярко-красном сидит на плечах Беллы и поднимает бокал, провозглашая тост за радость и свободу, у ног Беллы – миниатюрные мост через реку Витьба и собор с синим куполом. Как и на картине «Белла с белым воротником», она представляет собой опору, колонну семейного храма, ее уверенность поддерживает жизнь Шагала, приковывая его к надежному Витебску. Уходят в прошлое серии работ, рисующих Витебск с изломами линий и плоскостей: все тепло, гармонично, бодрит и сияет.

В картине «Прогулка» Белла, держась за руку Шагала, будто флаг, вьется в воздухе их сапфирово-зеленого города с кубиками домов, где луг и небо сложены из смелых прозрачных геометрических форм. Футуристически воспроизведенное движение складок юбки Беллы увеличивает динамический эффект колебания. На красную, расписанную цветами ткань в нижнем углу поставлен графин вина и бокал, который очертаниями вторит церкви, ее бледно-розовый купол венчает Витебск, как звон колоколов. Шагал держит в руке птичку – намек на аллегорическую фантазию Метерлинка «Синяя птица», где герой и героиня не находят истиной любви, пока не вернутся из путешествия в свой простой дом. Метерлинк – один из самых любимых Беллой авторов. Символизм, Матисс, кубизм, супрематизм, «сюрнатуралистичные» образы, отрицающие законы тяготения, иконография города, который Шагал сделал своим собственным, – все линии его искусства последнего десятилетия собраны вместе в этой ликующей констатации человеческой радости и революционного момента. «Прогулка», как и вторая из работ этого периода – картина «Ландыши», символично подписана буквами кириллического алфавита, что служит подтверждением связи Шагала с Россией.

В течение 1918 года революция перевернула с ног на голову весь культурный истеблишмент, это происходит и с фигурами на картинах Шагала. Его друзья – художники и писатели – обнаруживают, что их позиции сильны. В 1918 году Ленин подписал декреты о национализации главных коллекций, из которых был образован Музей новой западной живописи. Сергей

Щукин после национализации эмигрировал в Париж и там умер в 1936 году. Иван Морозов отказался от предложения занять пост заместителя директора нового музея, в 1918 году покинул Россию и в 1921 умер в Карлсбаде. Государство быстро стало новым, невообразимо расточительным покровителем. «Случилось чудо! – писал Татлин в быстро нацарапанной записке своей приятельнице, художнику-супрематисту Вере Пестель в мае 1918 года. – Ко мне приехал на автомобиле Луначарский, и вот я теперь здесь [в Наркомпросе]. Несите, несите картины, все купим. У меня теперь деньги, как у проститутки, и тоже в чулке ношу». Подобные сцены повторялись по всей России. В Крыму, в Симферополе, за художественные дела отвечал Тугендхольд. Он перестал интересоваться Западом и влюбился в пролетарское искусство. В Киеве Александра Экстер, возглавлявшая городское управление искусства, организовала агитпроповский пароход, палуба которого была расписана в стиле супрематизма. Пароход должен был идти вниз по Днепру, неся революционное послание. Во время войны Малевич и Кандинский, вернувшись, как и Шагал, из изгнания, оказались на мели, но они приобрели в Москве влиятельное положение. «Мы беспрерывно работали, – вспоминал художник Александр Лабас. – Походные театры, декорации, роспись поездов, плакаты на вокзалах, целые тематические картины на вагонах и стенах домов. Работа кипит».

Живя в провинциальном Витебске, Шагал наконец стал подвергать сомнению свой отказ служить, тем летом он уже не мог противиться внутренним разногласиям, хотя делал это очень своеобразно, в характерных для него выражениях. Луначарский получил распоряжение распространять культуру в провинции. И до сих пор можно найти некоторое количество авангардных картин в провинциальных музеях, например, в далеких Костроме на севере, в Астрахани на юге и в Татарстане на востоке. Тут преданность Шагала Витебску совпала с большевистской идеологией. Он остригся, приобрел совсем новый, чисто выбритый облик, богемно-романтичный стиль периода ранних дней женитьбы исчез, его заменил более жесткий образ революционного художника. «Чтобы его любить, надо к нему приблизиться, нужно пройти медленный и настойчивый искус проникновения сквозь его твердую оболочку», – писал в 1918 году Эфрос. В августе, не послушав совета Беллы («моя жена плакала, когда видела, что я пренебрегаю своими картинами»), Шагал сел на петроградский поезд, чтобы повидаться с Луначарским. В русской рубахе, с кожаным портфелем под мышкой и с письмом, назначавшим его ответственным работником, который имел право «организации художественных школ, музеев, выставок,

лекций и докладов по искусству и всех других художественных предприятий в пределах гор. Витебска и всей Витебской губернии», Шагал вернулся домой комиссаром искусства Витебска, государственным служащим.

Он немедленно переехал с буржуазной Смоленской назад, в скромную часть города, сняв маленькую квартиру на Покровской улице, на которой вырос. Напротив стоял дом его семьи, где теперь Маня вела хозяйство, живя вместе с отцом. Селедочный бизнес был национализирован, но и под новым руководством отец Шагала все равно работал так же тяжело, как и всегда, так же таскал бочки. Старшие сестры были в Петрограде, письма с фронта от Давида перестали приходить – он умер в 1918 году в Крыму, младшая сестра Роза заболела и в следующем году умерла. Денег было мало. «Видите ли вы Тугендхольдов? У них скоро будет немало новостей. Они собираются купить какие-то ботинки», – писал Шагал их общему другу Мойше Когану. Но личные трудности не имели значения, поскольку прочь ушло прежнее угнетение.

Первой задачей для Шагала в качестве комиссара в Витебске должен был быть ответ на требование Луначарского: 7 ноября 1918 года отпраздновать первую годовщину победы большевиков. Луначарский хотел, чтобы улицы были увешаны «яркими красочными композициями, нервными, как бы кричащими своими красками о радости, о движении, о борьбе». Шагал рассматривал эту задачу как предложение ему самых больших холстов, которыми он когда-либо владел, – это был целый город. Восьмого октября Шагал повесил афишу, в которой призывал всех художников, включая маляров и мастеров по вывескам, отставить всякую иную работу и пройти регистрацию. По всему Витебску, на главных его площадях, было построено семь триумфальных арок, на фасадах домов и магазинов, на трамваях и киосках было вывешено 350 огромных плакатов, бесчисленные знамена и флаги. Ночью красные знамена, которые демонстрировали символы революции – серп, молот и восходящее солнце, подсвечивались. Но главные образы были созданы самим Шагалом: он сделал наброски и заставлял всех делать с них копии. Это были перевернутые вверх ногами разноцветные животные, революционный трубач, скачущий по городу на зеленой лошади, и картина «Война дворцам», на которой воинствующий бородатый крестьянин, схватив в руки дом с колоннами, тащит его так легко, будто революция изменила не только законы собственности, но и закон всемирного тяготения.

Изумленные коммунистические вожди спрашивали, что общего у перевернутых животных Шагала с Марксом и Лениным,

а местная газета «Витебский листок» высмеяла происходящее, предположив, что из красных лент, которые Шагал развесил по всему городу, можно было бы сделать пять тысяч пар нижних штанов. Но на рабочих, которые не видели репродукций художественных работ, нога которых никогда не ступала в залы музея, все это произвело сильнейшее впечатление. Шагал призвал на помощь старого друга Ромма, у которого после возвращения в Петроград с военной службы в Турции наступили тяжелые времена. В революцию их роли поменялись полностью. Ромм вспоминал, что работы были «именно тем, что нужно для улицы, – яркими, странными, ошеломляющими. Но в них была и тонкость замысла и большой вкус, они смотрелись как большие картины левого стиля». Альтман и Штеренберг в Петрограде и Экстер в Киеве тоже делали нечто театральное. Они взяли по сотне тысяч ярдов ткани, чтобы целиком закрыть ею здания. Эта трансформация царских дворцов и монументов, объяснял Тугендхольд, новый защитник пролетарского искусства, была необходима для того, чтобы подорвать прежнее ощущение угнетенности.

> В течение нескольких месяцев, начиная с получения назначения и до начала 1919 года, комиссар Шагал был на гребне волны.

В начале нового года в Петрограде, в Зимнем дворце, состоялась первая государственная выставка русского авангарда[42], и в первых двух ее залах были с почетом развешены двадцать четыре главные работы Шагала с 1913 по 1918 год. Критики приняли его благожелательно. Петроградская газета «Северная коммуна» от 14 апреля 1919 года сравнивала Шагала с героем русской сказки, который принес на землю солнце, чтобы осветить избу. Между 1918 и 1920 годами русское правительство купило десять его картин, в том числе картины «Красный еврей», «Зеркало», «Прогулка» и «Над городом» и еще десять рисунков, все за 371 000 рублей. Это был пик признания Шагала в революционной России. Выставка в Зимнем дворце была призвана представить уровень свободы художественного выражения в России XX века, и гуманистические холсты Шагала, не создавая никаких проблем, висели рядом с супрематистскими работами Малевича и абстракциями Кандинского. Натан Альтман показывал красные прямоугольники, извергающие белые ромбы в качестве символа мощи пролетариата, а Александр Родченко – абстрактные пространственные конструкции. Его работа «Черное на черном» была выставлена с объяснением, гласящим, что «Христофор Колумб не был ни писателем, ни философом, он был

только открывателем новых миров». В то же время Татлин затевал создать свою русскую Вавилонскую башню – «Памятник III Интернационалу». Планета должна быть преображена революцией. Вся конструкция представляет движение Земли вокруг Солнца, угол наклона башни идентичен наклону земной оси, каждая деталь спиральной структуры становится символом. Башня – это прообраз новой зари, когда время будет восприниматься по-другому и человек будет равен звездам и планетам. «Его Башня родилась как наша мечта, как поэма о будущем, – писал Лабас. – Мы тогда, сидя в мастерских и общежитиях у железных дымящих печек с трубами, уходящими в форточку, говорили об этой башне. Мы восприняли ее с подъемом и надеждой – эту небывалую, спиралью уходящую в небесную высь конструкцию».

Картина Шагала «Явление» и его автопортрет с Беллой, летящей к новому светлому будущему, были индивидуальными, очень личными вариациями на эту космически-спиральную тему. Вскоре его индивидуализм окажется вовсе не к месту. В ноябре 1919 года Николай Пунин рассказывал, что в Москве «супрематизм расцвел пышным цветом. Вывески, выставки, кафе – все супрематизм». Но в то время как оптимистичные работы Шагала, самые ясные и неусложненные в его карьере, висели в Зимнем дворце, он мог продолжать верить в свое будущее в новой, революционной стране. Он продавал картины, он был признанным художниками лидером, и Луначарский высказался за его новый проект: создание школы вместе с музеем, где дети из бедных семей могли бы приобщаться к искусству и, таким образом, «дать Витебску то, чего мне не хватало двадцать один год тому назад».

28 января 1919 года в неоклассическом белом особняке еврейского банкира Израиля Вишняка на Воскресенской улице (теперь переименованной в Бухаринскую, в честь Николая Бухарина, революционера и редактора «Правды») было открыто Витебское народное художественное училище. Вишняк, меценат, которому было уже под шестьдесят, бежал в Ригу, жил в большой нужде и умер там в 1924 году. «В стенах его ни разу не вспомнишь с «благодарностью» бывшего владельца», – писал Шагал в статье в еженедельнике «Школа и революция», издаваемом в Витебске. Шагал стал инструментом, при помощи которого следовало вступить во владение имуществом Вишняка, – это был один из первых приватизированных домов, захваченных властями в Витебске. Шагал ликовал: «Из окон его виден днем и вечером весь бедный город. Но не ощущаешь этой бедноты сегодня. Беден был ты, город, когда по улицам твоим, сколько ни

броди, никого, кроме сонного лавочника не встретишь, а сегодня много сыновей твоих, оставляя нищету своих домашних стен, встречаются мне на пути по направлению к Художественному училищу». Училище было воплощением революционной мечты: бедный мальчик с Покровской улицы заведует в доме местного магната на «большой стороне» города. Классы заняли бывшие представительские комнаты в нижних этажах здания, третий этаж был отдан под жилье профессорам, у Шагала, Беллы и Иды там были две маленькие комнаты.

Улище было открыто для всех, кто хотел там учиться, приняли около трехсот человек, по большей части еврейских подростков из семей рабочих от четырнадцати до семнадцати лет. Некоторые из них позже вспоминали, что их пригласил сам Шагал. Архитектор Ефим Рояк, сын портного, стал учиться здесь после того, как Шагал пришел к его отцу забрать пиджак после починки и увидел рисунки мальчика. Худенький, симпатичный мальчик пятнадцати лет по имени Лев Зевин, талантливый ученик Пэна, был еще одним подростком, которому Шагал настойчиво советовал прийти в училище. Шагал поддержал и тридцатилетнего Хаима Зельдина, маляра, который помогал украшать город к годовщине революции, внес в список имена и других маляров. Большинство студентов были страстно преданы революции и Красной армии, многие пришли в в галифе цвета хаки и с пистолетом на боку. «Пусть шипит кругом нас мелкая обывательская злоба, но мы надеемся, что из этих трудовых рядов в скором времени выйдут новые художники-пролетарии», – заявил Шагал в «Письме из Витебска» в декабре 1918 года, которое кончалось оживленными возгласами: «Людей! Художников! Революционеров-художников! Столичных в провинцию! К нам! Какими калачами вас заманить?» Шагал поехал в Петроград и Москву, чтобы набрать учителей, например, футуриста Ивана Пуни и его жену Ксению Богуславскую, принявших под влиянием момента предложение от Шагала на вечеринке в канун Нового года в Петрограде. Три недели спустя они приехали в Витебск. Шагал положил много сил, чтобы убедить бывшего учителя школы Званцевой Добужинского стать директором Витебского училища. Добужинский, будучи знаменитой фигурой из «Мира искусства», придал бы училищу необходимый престиж. Добужинский принял предложение Шагала потому, что Витебск лучше снабжался продовольствием, что давало возможность отправлять посылки в Петроград, семье. Другие художники, например Ромм, тоже приехали частично из-за того, что в Витебске условия были лучше.

«Из роскошного особняка банкира Вишняка, построенного на

крови и поте, страданиях и слезах сотен и тысяч разоренных ростовщичеством людей, над Витебском занялась заря новой культуры», – объявил в январе 1919 года «Витебский листок». Но в «Известиях»[43], газете левого толка, сообщалось, что «к большому удивлению и сожалению, приходится отметить еще раз печальный факт отсутствия на открытии пролетарского учреждения рабочих». Председатель Витебского губкомитета РКП (б) товарищ Крылов сказал: «Признаться, мне не нравится сегодняшнее открытие – слишком уж традиционно, по-старому. Школа левого направления должна оставить правые приемы».

> С самого начала большевики воспринимали Народное художественное училище как дитя Красного Витебска.

К 1918 году Витебск был большевистским оплотом, центром резерва Красной армии, в городе и в округе находились сотни тысяч солдат, сражавшихся и с контрреволюционной белой армией, и с поляками, которые находились всего лишь в нескольких милях от города. Кавалерия пятнадцатой Красной армии и ее двенадцать аэропланов проходили по городу и пролетали над ним, дезертиров окружали и расстреливали. Однажды был вывешен меньшевистский, антибольшевистский плакат, за что еврея Лазаря Ратнера обвинили «в злонамеренной критике Советской власти и ее деятельности», в 1920 году его отправили в концентрационный лагерь. В феврале 1919 года в Витебске был открыт Театр революционной сатиры (Теревсат), который должен был вести пропаганду среди солдат Красной армии. Первое представление состоялось на площади у здания железнодорожного вокзала, за этим представлением последовали и другие, уже прямо на линии фронта. Между 1919 и 1920 годами Шагал проектировал декорации для первых десяти представлений, которые посмотрели 200 000 солдат.

Хотя в Витебске было лучше, чем в голодающих Петрограде или Москве, где, как было видно, городская жизнь рушилась, атмосфера здесь была напряженной. Шагал погрузился в дела Народного художественного училища, сражаясь и с Москвой, и с Витебском за прибавление финансов. Он старался добыть краски и материалы для своих учащихся, он делал все, чтобы освободить их от военной службы, открыл вечерние занятия, а в мае даже устроил путешествие на пароходе в деревню Добрейка, чтобы учить студентов работать на пленэре. Но, как и другие левые русские художники, – например, Кандинский, Экстер, – которые жили за границей и испытали в Западной Европе предвоенных лет истинную политическую и

художественную свободу, Шагал быстро обнаружил признаки размывания идей революционного освобождения и наступления бюрократического контроля, а затем и репрессий. Проблема была в самой ткани системы, даже большевик Луначарский ощущал, что связан по рукам и ногам, когда пытался следовать срединным курсом между сохранением и разрушением. Определение, данное Наркомпросом, касательно «Основной политики в искусстве» представляет собой шедевр компромисса:

«Мы признаем абсолютное право пролетариата внимательно проверять все те элементы мира искусства, которое он наследовал… В то же время мы признаем, что сохранность и использование истинных художественных ценностей, которые достались нам от старой культуры, это бесспорная задача Советского правительства. В этом уважаемом наследии прошлого следует безжалостно освобождаться от любой примеси буржуазного вырождения и разложения: дешевой порнографии, обывательской вульгарности, интеллектуальной скуки, антиреволюционной и религиозной практики… все это должно быть убрано… Пролетариат должен усваивать наследие старой культуры не как ученик, но как сильный, сознательный и острый критик».

Многие идеалистически настроенные молодые русские художники, которые двигались по пути, ведущему от революционного авангарда 1917 года к социалистическому реализму середины 20-х годов, скоро осознали, что великое искусство редко угождает и народу, и политическим хозяевам. Большевики, опуская искусство до уровня агитации, требуя, чтобы оно тут же было понято всеми, открывали дверь для возвращения натурализма, с которым все 1900-е годы авангард как раз и боролся. В апреле 1919 года Шагал, хотя и на императивном революционном языке тех дней, высказывался против социалистического реализма.

«Нет, меня никогда не убедить, что Антуан Ватто, живописец элегантных вечеров и изысканный преобразователь пластического искусства своего века, хуже Гюстава Курбе исключительно потому, что последний на своих холстах представлял рабочих и крестьян… Мы должны быть очень аккуратны в определении пролетарского искусства. Главным образом, нам следует быть очень осторожными и не определять пролетарское искусство по его идеологическому содержанию… Именно этот аспект мы должны решительно изгонять. Давайте не будем кричать повсюду: «Смотрите, смотрите: мы те же самые рабочие и крестьяне, мы боремся, мы сражаемся». Давайте не подчеркивать это в наших работах. На кого мы хотим произвести впечатление? Глас народа

всегда опознает правду…

В отличие от буржуазного живописца, который подчиняется вкусам толпы, пролетарский живописец постоянно борется против рутины и ведет массы за собой. Я повторяю: мы будем равнодушны к работам, которые рассказывают о героической борьбе и о жизни рабочих и крестьян; в этих работах мы не чувствуем дыхания весьма важных законов нового Искусства».

Шагал закончил свое высказывание безнадежным противоречием самому себе: «Быть меньшинством в искусстве – это быть мерой его подлинности. Но это не должно продолжаться долго… Грядущие дни уберут все сомнения и взаимное непонимание. Ждите дня преобразования! Вы будете с нами! И с нами Новый Мир воспрянет!»

Как многие молодые либералы, Шагал был наивен и политически неопытен, при этом в своей должности он был весьма доступен, что делало его уязвимым. Из коллег старой гвардии Добужинский первым потерял интерес к училищу, отказался служить и скоро, в апреле 1919 года, вернулся к своей семье в Петроград, немногим дольше оставались и Пуни. Оба отъезда явились предупреждением, они означали, что у руководства нет сил удержать власть. Шестнадцатого апреля Шагал послал телеграмму с отказом от должности комиссара Витебска. Прошение об отставке не было принято, к тому же ему пришлось занять пост директора вместо Добужинского. Вскоре Шагал нажил себе врагов в училище, сначала безвредного врага справа, затем опасного – слева. В Обществе имени Ицхока Переца (Перец все так же был ярчайшим голосом литературы на идише) жаловались, что у него была тяжелая рука и диктаторские замашки, и Пэн, поначалу не включенный в состав учителей, был унижен тем, что знаменитый ученик проигнорировал его. И Пэн отомстил, написав пародийную символистскую картину: он изобразил себя лежащим на смертном одре и пришедшего забрать его душу дьявола, в лице которого легко можно было узнать Шагала. Когда Шагал в конце концов в июне пригласил Пэна преподавать в училище, тот успокоился. «Витебский листок» рассказал об этом назначении и осторожно добавил: «Запись учащихся в мастерскую Пэна [производится] в канцелярии училища ежедневно. В настоящее время в художественном училище представлены все художественные направления, и учащиеся имеют возможность выбрать себе руководителя любого направления».

В июле Шагал предупреждает, что «необходимо будет впредь остерегаться стираний индивидуальных особенностей каждой личности, работая коллективом». Свобода для сотрудников и

учеников учить и учиться так, как им нравится, – вот что лежало в основе его представления о художественном образовании, и он гордился тем, что «дал всем художникам абсолютную свободу… Были представлены почти все школы современного искусства, от импрессионизма до супрематизма». Соломон Гершов, пришедший в училище в 1919 году в возрасте тринадцати лет, вспоминал, что «никому из художников он не мешал преподавать так, как каждый считал нужным. Да это было и понятно, времена были такие – крушилось, ломалось, низвергалось все старое и в том числе, конечно, искусство… Могучий ветер революционного духа, конечно же, должен был обеспечить взлет нового во всех сферах искусства и культуры». К лету 1919 года программа включала самые разные направления – от академического обучения Пэна, которое не было популярным, до обучения в скульптурной студии Яна Тильберга, от вечерних уроков для рабочих, которые вела Надежда Любавина (петроградская подруга Маяковского), до Ромма, который вел рисунок, а также читал цикл лекций об Эль Греко.

> У Шагала не было особой методики, но было большое обаяние, и он с самого начала стал любимым преподавателем, в его «свободной студии» все прибавлялось народу.

Он презирал академическое копирование и предпочитал натюрморт. В Витебском архиве содержится записка от владельца, который требовал вернуть вазу, поднос, красный и синий стаканы, которые Шагал занимал у него для учебных целей. Еще он любил выводить учеников на пленэр, чтобы делать наброски. «Шагал непринужденно располагался в самой гуще базара между телег, лошадей, коров, коз, мужиков, баб и начинал свою работу, – вспоминал Гершов. – Мы же бросались в разные стороны в поисках интересного объекта. Иногда он останавливал нас: «Куда вы бежите! Вы будете искать красивые места? Так вот, красивые места любой дурак сделает, а вы возьмите некрасивое место и сделайте его красивым»… Была ли какая-нибудь педагогическая система в его [Шагала] преподавании? Будет правильным и, пожалуй, точным сказать, что он сам своим примером … влиял на своих питомцев и давал понять, что вся премудрость художественного творчества находится рядом с нами – на улице, на базаре, в переулке, в любом другом месте. Мы не могли не следовать его примеру».

Загипнотизированные ученики (Гершов и Кунин), изображавшие в своих работах изломанную, фрагментированную версию родного города, рисовали и писали в стиле Шагала. Так

же поступали и некоторые учителя. Ромм на своей первой и последней выставке в Витебске показал графические миниатюры («На рынке», «Витебск»), в которых прослеживается влияние шагаловских витебских «документов».

Ромм не мог простить Шагалу того, что тот надолго задвинул его в глубокую тень. Других художников Шагал смущал или приводил в замешательство. «Студия – это была моя мечта – стала чем-то близким к сумасшедшему дому, – вспоминал художник-график Валентин Антощенко-Оленев, которому было девятнадцать лет, когда он попал в свободную студию Шагала. – [Я] сидел за развернутым холстом и любовался обнаженной красивенькой натурщицей, а как ее писать? Синей с красной или желтой? После [школы] Общества поощрения художеств, где велось преподавание по методам Чистякова и Н. К. Рериха, школа М. Шагала меня обескураживала. Натурщицу писать, имея на палитре только три цвета – красный, желтый и синий?! Огорчался, обвиняя себя в отсталости и даже невежестве. Я не мог себе представить, каким я буду художником. А студийцы все писали «такие» этюды».

Этот момент доверия Шагалу, когда все писали, как он, схвачен фотографом, сделавшим снимок школьных преподавателей 26 июля 1919 года. В центре сидит красивый Шагал, с вьющимися волосами и точеными чертами лица, он все еще выглядит довольно изящным. Пэн, которому уже шестьдесят пять лет, с козлиной бородкой и лысиной, в старомодном костюме и галстуке представляется довольно странной фигурой на фоне остальных преподавателей, которые в свои двадцать-тридцать лет являют собою молодую кровь революции. Это Ромм, интеллектуал в очках, взобравшийся на стул; только что появившийся, закутанный в толстое пальто Лазарь Лисицкий, который агрессивно и угрожающе смотрит горящими глазами из-под большой шапки, и тоже недавно прибывшая двадцатишестилетняя радикальная Вера Ермолаева, которой нелегко жить, поскольку она с детства парализована и передвигается на костылях. Шагал шутливо называл ее «витебской Джокондой».

Честолюбивый Шагал, горячо болевший за училище, хотел привлечь в нее новые таланты, возбуждавшие интерес, и потому пригласил Лисицкого, которого знал еще по студии Пэна, присоединиться к преподавательскому составу. Лисицкий учился в Париже, где был близок к Цадкину, затем – в Дармштадте, у него был диплом инженера и архитектора, полученный в Рижском политехническом институте. Между 1917 и 1919 годами он сосредоточился на иллюстрировании еврейских сказок, делал это

в стиле, похожем на работы Шагала для Дер Нистера, и Шагал считал его энтузиастом своего дела. Однако будучи в Москве, Лисицкий попал под влияние Малевича, и к 1919 году он уже экспериментировал в своих абстрактных картинах Проун[44]. Лисицкий приехал в Витебск из родного города Малевича Киева, который недавно, после невероятно жестоких сражений был захвачен контрреволюционной белой армией. Украинские погромы стали самыми ужасными после XVII века, погибло 200 000 евреев, осталось 300 сирот и 700 бездомных. Ожесточенный, возбужденный и пылко поддерживающий Красную армию, Лисицкий сразу стал нарушителем спокойствия. Хотя Шагал легко сосуществовал с футуристом Пуни, Лисицкий, объединившись с Ермолаевой и Ниной Коган, стал его противником.

Шагал ненавидел фракционность и в сентябре отказался от должности директора, но он все еще был местным героем, ученики умоляли его остаться. На общем собрании его превозносили как «одного из первых пионеров на пути этого великого дела… [как] единственную моральную опору училища» и выражали «свое полное и безусловное доверие» ему, обещая «поддержку во всех действиях и начинаниях». Шагал остался, и пока он организовывал Первую Государственную выставку картин местных и московских художников, Лисицкий отправился в Москву закупать материалы для мастерской.

Спустя две недели (поездка на грузовых поездах по полуразрушенной железной дороге занимала по четыре дня в каждый конец) Лисицкий вернулся со своим трофеем и оружием – коренастым, задиристым, широкоплечим крепышом Малевичем. Лисицкий привез Малевичу приглашение, подписанное Ермолаевой, директором училища[45], присоединиться к составу учителей. Малевич принял приглашение и тут же уехал с Лисицким из Москвы: ему страстно хотелось избежать тягот еще одной зимы без продуктов и отопления (не имея возможности позволить себе квартиру в столице, он жил на холодной даче в отдаленной деревне). К тому же он хотел избежать чреватых опасностью отношений с несколькими могущественными художниками-администраторами – Кандинским, Татлиным и Штеренбергом.

Три картины Малевича, в том числе та, которая называлась «Супрематизм», были показаны на Первой Государственной выставке, открывшейся через неделю после того, как его зарегистрировали как профессора в Витебске. Уже на первой лекции, состоявшейся 17 ноября, проявилась его харизматическая мощь, и молодые, политически неопытные учащиеся-идеалисты

окружили его, как Мессию. Две впечатлительные молодые женщины, Ермолаева и Коган, обожали его. Лисицкий переменил свое имя, вместо звучавшего по-еврейски Лазарь Мордухович он стал Эль, из почтения к строке-эпиграфу Малевича в опусе «О новых системах в искусстве», что была опубликована в Витебском народном художественном училище:

«Я иду
У-эл-эль-ул-эл-те-ка
Новый мой путь

«Ниспровержение старого мира искусств да будет вычерчено на ваших ладонях».

Еще до того, как Шагал увидел Малевича, он снял с себя бюрократические обязанности и, подбадриваемый Беллой, пытался отказаться от преподавания. Малевич же только прибавлял скорости и делал процесс более травматичным, что для художника с таким прочным авторитетом, как у Шагала, было неизбежно. С момента прибытия Малевича Шагал понял, что эндшпиль касается не только училища, но и Витебска, и, в конечном счете, самой России.

> Русский писатель Даниил Хармс говорил, что Малевич «казалось, руками раздвигает дым».

Малевич, которому исполнился сорок один год, более чем половину своей карьеры провел, растолковывая эстетическое и моральное превосходство системы абстрактного искусства, которое он изобрел. Дитя русской революции и тех лет, которые подготавливали ее, он никогда и не думал уезжать за границу (не то что Шагал или Кандинский), это сразу и ограничивало, и концентрировало его пылкое зрение. Малевич говорил как пророк, думал как философ, вел себя как аскет и, хотя был хорошим живописцем, рассматривал искусство главным образом в качестве политического и интеллектуального инструмента. В 1920 году Эфрос считал, что Малевич не имел «особого таланта, не был значительным живописцем», его картины были простыми «иллюстрациями, сопровождавшими его теории». Тем не менее в 1919 году состоялась персональная выставка Малевича в Москве, и между 1918 и 1920 годом правительство за 610 000 рублей купило у него тридцать одну картину (за тот же период времени Шагалу правительство заплатило в два раза меньше). У Кандинского дела шли еще лучше: за свои двадцать девять картин он получил от правительства 922 000 рублей.

Шагал по возможности старался избежать конфронтации, а Малевич выискивал любую возможность развязать конфликт и преуспел в этом. В годы царизма он воевал с тогдашним

художественным истеблишментом. В 1915 году Бенуа порицал «Черный квадрат», определив картину как «проповедь ничтожества и разрушения». Теперь Малевич усовершенствовал свой язык борьбы. Его разрушительные напыщенные речи – «Я преобразился в нуль формы и вышел за 0» – соблазняли и отравляли новичков, которые, как он хвастался, «отклонили лучи вчерашнего солнца от своих лиц». Еще в 1915 году Малевич писал: «Я пишу картины (или скорее не-картины – время для картин уже прошло)». Теперь в Витебске он вряд ли писал, он посвятил всего себя делу обращения в свою веру и одобрению работ своих последователей, к примеру «Клином красным бей белых» Лисицкого – агрессивный красный треугольник, протыкающий белый круг. Шагал тоже мечтал о переменах, но он был, главным образом, живописцем, создателем миров, а не разрушителем, и потому не мог найти точек соприкосновения с нигилизмом Малевича. Предметы и люди, исполненные духовного смысла, были сутью его искусства, основанного на хасидском взгляде на мир. У Шагала не было проблем с супрематизмом, он рассматривал супрематизм, как и кубизм, в качестве еще одной изобразительной формы. Но в 1919–1920 годах Малевичу и Лисицкому легко было сделать гуманизм Шагала старомодным, буржуазным, декадентским. «Так на смену Ветхому Завету пришел Новый, – писал Лисицкий, – на смену Новому – Коммунистический, и на смену Коммунистическому идет завет супрематический». И вскоре разгорелась битва между супрематистами, для которых существовало только одно истинное искусство, которые защищали коллективизм как рабочую практику, и Шагалом, в котором совмещались директор и художник-индивидуалист. Шагал предчувствовал, что так случится, поскольку сразу после приезда Малевича он немедленно, 17 ноября 1919 года, написал письмо в Москву, где требовал перевести его на преподавательскую работу в столицу. Но ему было отказано, и снова ученики упросили его остаться, так что в начале 1920 года он все еще оставался в училище, пытаясь руководить им. И, хотя это место превратилось в «настоящий рассадник интриг», оно все еще оставалось самым известным провинциальным художественным учреждением в России.

В январе-феврале 1920 года Малевич и Лисицкий, поддержанные Коган и Ермолаевой, образовали группу Уновис («Утвердители нового искусства») и призвали в нее витебских учащихся, многим из которых было только четырнадцать лет от роду. Их имена и даты рождения (Абрам Векслер, 1905 г. р., Владислав Стржеминский, 1905 г. р., Лазарь Хидекель, 1905 г. р.)

[46] занесены в картотеку Уновиса. В этих списках важно не только то, что в группу вступили очень молодые люди, но и то, что большое количество евреев перешли от Шагала к Малевичу. Типичным среди них был семнадцатилетний Илья Чашник – самый младший из восьми детей в очень бедной семье. Он вырос в Витебске, в одиннадцать лет бросил школу, работал на фабрике, но ухитрился в четырнадцать лет вернуться в школу и стал учиться у Пэна. Он уезжал из Витебска, чтобы учиться в Москве, но в 1920 году возвратился, чтобы работать с Шагалом, однако попал под чары Малевича.

Тем не менее Шагал все еще был начальником Малевича, кроме того Шагал и Белла были соседями Малевича и его жены, которые переехали в профессорскую часть «Белого дома», где в этом году родилась их дочь Уна (названная в честь Уновиса). Родившаяся несколькими годами позднее внучка Малевича была названа Нинель, то есть – «Ленин» наоборот. В начале 1920 года Шагалы уехали из «Белого дома» и в течение нескольких месяцев часто меняли коммунальные квартиры. Сначала они жили около бараков, в двух комнатах рядом с семьей воинственного поляка, затем – в едва освещенном, почти заколоченном доме богатого старого вдовца, который надеялся, что Шагал как директор училища сможет его защитить от большевиков. Старик бродил по дому, проходя через спальню Шагала, среди дня мимо окон маршировали солдаты.

И в училище, и за его пределами Шагал чувствовал угрозу, атмосфера в «Белом доме» становилась все более ядовитой. Члены Уновиса работали, как в тюремных камерах, они запирали студии, повесив на двери записку «Посторонним вход воспрещен». Лисицкий собирал группы учащихся, все еще лояльных Шагалу, терроризировал их, делая им революционные замечания: «Распыление личностей с шорами на глазах внутри отдельных мастерских не соответствует временам. Это контрреволюционно в своем основном направлении. Эти люди – помещики и владельцы своих личных программ!» Шагал был изолирован. По сравнению со своим противником, обладавшим великолепным организаторским талантом, он был плохим и неумелым администратором. Его измучили постоянные поездки в Москву за деньгами и материалами; и пока Шагала «не было в Витебске, импрессионисты и кубисты, сезаннисты и супрематисты и среди преподавателей, и среди учащихся, привыкли за моей спиной, не прилагая усилий, завладевать вниманием».

В апреле Шагал писал коллекционеру Павлу Эттингеру, что «ныне группировки «направлений» достигли своей остроты; это:

1) молодежь кругом Малевича и 2) молодежь кругом меня. Оба мы, устремляясь одинаково к левому кругу искусства, однако, различно смотрим на средства и цели его. Говорить сейчас об этом вопросе, конечно, очень долго». Извиняясь за долгое молчание, Шагал говорит, что был «невероятно рассеян… и занят. Но главное что-то такое еще, что не дает мне возможность взяться за перо вообще. Это, вероятно, имеет связь и с тем, что я с трудом берусь… и за кисть».

В Витебске повсюду распространились супрематистские формы, которые Шагал отвергал. На картине «Цирк», например, огромная зеленая сфера, расположенная в розовом треугольнике, вертит мужчин и зверей вокруг, вверх и вниз – это некий космический карнавал или пародия на Малевича, внушающая мысль об ужасе, который Шагал испытывал от доминирования в человеческих жизнях абстрактных форм.

> Шагал таил свое бешенство, вызванное не Малевичем, но предателем Лисицким.

В начале 1920 года Шагал с ним не разговаривал, и когда через два года писал мемуары, то не мог себе позволить назвать ни имени Лисицкого, ни имени Малевича. Лисицкий, со своей стороны, продолжая «обожествлять» Малевича, писал: «Что касается поведения экспрессионизма, то весь эротизм припудренного рококо Шагала неизбежно бледнеет перед могуществом этого окаменелого Скифа». Для того времени очень многозначительным является классовый подтекст подобного высказывания: как раз тогда Чрезвычайная комиссия обратила внимание на Розенфельдов. Шагал, который достаточно лихо порицал банкира Вишняка и занял под училище его дом, теперь сам испытал подобное отношение.

«Однажды к сверкающим витринам подъехали семь автомобилей, принадлежащих ЧК, и солдаты начали выгребать драгоценные камни, золото, серебро, часы из всех трех магазинов… Они даже унесли из кухни серебряные столовые приборы, которые, только что вымытые, лежали на столе.

После этого они подошли к моей теще и сунули ей под нос револьвер: «Давай ключи от сейфа, не то…».

Удовлетворившись, они, наконец, ушли. Родители моей жены, которые, казалось, разом постарели, онемели и сидели, опустив руки, глядя вслед автомобилям.

Собравшаяся толпа молчала.

Забрали все. Не оставили даже ни одной ложки. Вечером послали прислугу найти какие-нибудь обычные ложки.

Тесть взял ложку, поднес ее к губам и уронил. По желобку

ложки стекали слезы и смешивались с чаем».

Ночью чекисты в сопровождении своего информатора вернулись и стали протыкать стены, вскрывать полы квартиры и магазина на Смоленской, искали спрятанные сокровища.

В России ежедневно разыгрывались подобные сцены классовой мести. Одним из потрясений для буржуа, подобных Розенфельдам, было злобное стремление все порушить. Рабочий класс, рядом с которым прежде мирно жили, будто сорвался с цепи.

После случившегося в доме обыска родители Беллы уехали жить в Москву, большинство их сыновей уже покинули Витебск. В начале 20-х годов большевики направили свой гнев и на революционную ветвь этой семьи – муж Ханы, сестры Беллы, которого Розенфельды вызволили из царской тюрьмы, был осужден и убит[47], а сыновей предупредили, чтобы они никогда больше не упоминали имени своего отца.

В Витебске «стали активно раздавать заказы молодым скульпторам на бюсты Ленина и Маркса из цемента», который на дожде размокал, но:

«Одного Маркса было мало.

И на другой улице установили второго. Он был ничем не лучше первого.

Громоздкий и тяжелый, он был еще непригляднее и пугал кучеров, чья стоянка экипажей была как раз рядом с ним…

Где Маркс? Где он?

Где скамейка, на которой я целовался в давние времена?»

Как и у многих, поживших на Западе, мысли Шагала теперь обратились к Парижу и Берлину. Уже к 1920 году поднялась волна писателей и художников, покидавших коммунистическую Россию. Еврейский драматург С. Ан-ский покинул Вильнюс. Поэтесса Зинаида Гиппиус 14 декабря уехала из Петрограда под предлогом чтения лекций для Красной армии в Гомеле, затем проскользнула через границу в Польшу. Иван Пуни в конце 1919 года нелегально пересек границу с Финляндией и направился в Берлин, затем стал Жаном Пуни и осел в Париже. Футурист Давид Бурлюк в 1920 году отправился в путешествие по Японии, затем двинулся в Соединенные Штаты. В том же 1920-м Федор Сологуб, писатель-символист, который произвел большое впечатление на молодого Шагала, подал прошение о разрешении на эмиграцию. Когда ему было отказано, его жена, бросившись в Неву, покончила жизнь самоубийством; Сологуб жил затворником до конца своих дней. Последний раз его видели в 1920 году в московском Доме печати, когда «некоторые из выступавших говорили, что индивидуализм отжил свой век.

Федор Кузьмич кивал головой – явно соглашался. В заключительном слове он только добавил, что коллектив должен состоять из единиц, а не из нулей, ибо если прибавить к нулю нуль, то получится не коллектив, а нуль». Для тех, кто оставался в России, Гражданская война и разруха делали связь с остальной Европой совершенно невозможной. Никто из западных друзей Шагала не знал, жив он или мертв, пока в 1919 году коммунистка Фрида Рубинер, жена немецкого поэта, друга Шагала, не приехала в Москву и не пошла на лекцию Маяковского, где и узнала, что Шагал уцелел в войну и живет в Витебске. Рубинер во время войны была в Цюрихе и в 1919 году вернулась в Берлин. «Мир изменился так сильно, что мы могли так много и подробно рассказать друг другу, – писала она. – Знаете, в Германии вы известный художник, ваши картины стоят очень дорого. Но кто получит деньги? Вальден теперь такой дилер и мошенник, и я сомневаюсь, что он как следует заплатит вам». Фрида взяла с собой в Берлин книгу Эфроса и Тугендхольда о Шагале, которую намеревалась перевести на немецкий, она весьма романтически смотрела на Россию. «Мне бы хотелось представить себе вашу жизнь, когда вы будете работать для Советов», – написала она и пообещала связаться с Вальденом, но Шагал так ничего от нее и не услышал. А в феврале 1920 года Людвиг Рубинер умер от болезни легких в возрасте тридцати восьми лет. В апреле 1920 года Шагал взмолился в письме к Эттингеру, который поддерживал международные связи: «Не приходилось ли Вам случайно услышать о судьбе моих картин в Берлине в галерее *Der Sturm?* – И добавлял: – В конечном итоге у нас теперь в городе «засилье художников…» Спорят об искусстве с остервенением, а я переутомлен и… мечтаю о «заграницe»… В конце концов, для художника (во всяком случае для меня) нет более пристойного места, как у мольберта, и я мечтаю, как бы засесть исключительно за картины. Конечно, рисуешь такие понемногу, но это не то».

В мае Шагал вернулся из поездки в Москву и обнаружил «на фасаде школьного здания огромную вывеску: «Академия супрематизма». Малевич и его прислужники просто уволили всех других членов преподавательского состава и захватили Академию. Я был в ярости. Я тут же подал заявление об отказе от должности и снова собрался в Москву, в телеге, поскольку на железных дорогах не было подвижного состава даже для пассажиров по официальным делам». Обстановка была не настолько накаленной, как казалось Шагалу. Двадцать пятого мая его студенты объявили о своем решении покинуть учителя и перейти в студию Малевича. Пятого июня Шагал уехал из Витебска, его прошение об отказе от должности было

удовлетворено 19 июня. Как рассказывает Иван Гаврис, который по возвращении с фронта поступил в Витебскую школу и стал членом Уновиса:

«М. Шагал под давлением <…> самого левого [искусства] не смог глубоко обосновать идеологию своего индивидуально-новаторского направления. Его аудитория была распропагандирована. У учеников ощущалась неудовлетворенность своей работой. Видя такой поворот дела, М. Шагал, как человек самолюбивый, бросил мастерские и поехал в Москву, где нашел себе другую работу».

Среди последних витебских работ Шагала особый интерес представляет «Кубистический пейзаж», в котором «Белый дом» на Бухаринской улице обрамлен архитектурной структурой из супрематистских форм. Эти сегменты, треугольники и полукруги подсвечены и весьма изящны, благодаря бледно-голубому, глубокому розовому, светло-желтому цветам, что заставляет формы лететь в пространстве и создает совершенно иной эффект, чем жесткие, холодные краски, которыми пользовались художники-супрематисты.

> Это картина-аллегория, в которой воздушность Шагала противопоставляется тяжеловесности Малевича. На занавесках, летящих по направлению к зданию училища, несколько раз написано на кириллице и на латинице слово «Шагал»; перед дверями появляется абрис шагаловской козы. Эта картина была прощанием Шагала с Витебском, ныне склонившимся перед Малевичем.

Два следующих года горечь переполняет Шагала. Эфрос, терпеливый слушатель, вспоминал летом 1920 года, что, когда художник приехал в столицу, «он не знал, за что взяться, и проводил время в повествованиях о своем витебском комиссарстве и об интригах супрематистов. Он любил вспоминать о днях, когда в революционные празднества над училищем развевалось знамя с изображением человека на зеленой лошади и надписью: «Шагал – Витебску». Ученики его еще обожали и поэтому покрыли все уцелевшие от революции заборы и вывески шагаловскими коровками и свинками, ногами вниз и ногами вверх; Малевич – всего лишь бесчестный интриган, тогда как он, Шагал, родился в Витебске и прекрасно знает, какое искусство Витебску и русской революции нужно».

В 1922 году Шагал все еще не мог успокоиться, вспоминая своих врагов: «…Их лица утонули в моем сердце, как затопленное бревно.

Что ж, выдворяйте меня со всей моей семьей в двадцать четыре часа!

Снимайте все мои вывески и афиши, злословьте, сколько душе угодно… Я не удивлюсь, если… мой город уничтожит все следы моего существования и забудет о человеке, который, забросив свои кисти, мучился и страдал и старался привить здесь Искусство, который мечтал превратить обычные дома в музеи, а простых людей в творцов».

К тому времени супрематисты перессорились и оставили училище, которое в 1923 году стало художественным техникумом. Шагал даже не был полностью вытеснен Малевичем, чье искусство просуществовало недолго, поскольку, начиная с 1920 года, все художники-авангардисты почувствовали сильное давление – от них требовали подчиниться правилам партийной линии социалистического реализма. В мае 1920 года, когда Шагала «выкорчевывали» из Витебска, в Москве конструктивисты вытесняли Кандинского из Института художественной культуры, в создании которого он принимал участие. Луначарский заговорил на другом языке. «Футуризм с течением времени пал, – заявлял он в 1920 году (под футуризмом он подразумевал авангард). – Он уже дурно пахнет. Я согласен, он пробыл в могиле три дня, но уже воняет. Пролетариату нет нужды смотреть на Пикассо».

В 1924 году, сразу после смерти Ленина, журнал «Новости искусства» в сжатом виде рассказал историю бескомпромиссного и губительного героизма Малевича:

«Малевич, как и другие большевистские художники работавший над моделью для монумента Ленина, который должен был выразить его величие, горделиво выставил огромный пьедестал, составленный из множества сельскохозяйственных культур, промышленных инструментов и машин. На вершине этой груды находилась фигура Ленина – простой куб, без каких-либо эмблем.

«Но где же Ленин?» – спрашивали художника. С невинным видом он указывал на куб. Каждый может это увидеть, если у него есть душа, добавлял он. Но судьи без колебания отвергли это произведение искусства. Судьи рассудили, что монумент должен быть в виде настоящей фигуры Ленина, вдохновляющей простого крестьянина».

> Отмщение супрематистам для Шагала состояло не в том, чтобы жить хорошо, но в том, чтобы жить вообще.

Малевич в 20-х годах был арестован. В 1933 году он выставлялся на Ленинградской юбилейной выставке во время

празднования Дня Советской Конституции. Супрематисты столпились в одной маленькой комнате – комнате, как писал один критик, которая «больше всего запомнилась из-за, так сказать, курьезной трагедии. Здесь собрались люди, которые размышляли, изобретали и работали, но они в своем искусстве генерировали такую центробежную силу, что она унесла их за пределы искусства, в никуда, к не-существованию». Последние работы Малевича, теперь утратившего свое могущество, высмеивали возвращение в советское искусство образа. Они изображали упрощенные фигуры безликих крестьян, которые Малевич отождествлял с беззащитными жертвами сталинской коллективизации.

Отказавшись от медицинской помощи или от разрешения найти ее за границей, Малевич в 1935 году умер от рака. Лишь немногие из друзей-супрематистов надолго пережили его. Один из тех, кто предал Шагала, сторонник Малевича, Чашник, который в 1922 году последовал за ним в Москву, в 1928 году умер в Ленинграде. Иван Гаврис, назначенный в 1921 году директором, был арестован и в 1937 году убит. Лев Юдин погиб в бою за Ленинград в 1941 году. Лисицкий поссорился с Малевичем, стал государственным пропагандистом в темные 1930-е годы и умер в Москве в 1941 году, а его жена была сослана в Сибирь.

Почти всех «женщин, находившихся в агонии супрематистского мистицизма», чье магнетическое притяжение к Малевичу так сбивало с толку сексуально робкого Шагала («каким способом он их привлекал, я не знаю»), ждала печальная судьба. Розанова умерла от дифтерии в конце 1918 года, Удальцова, чей отец, армейский офицер, был убит большевиками в 1918 году, прожила довольно долго, но в 1938 году была арестована как антисоветский формалист, арестовали и ее мужа, Александра Древина, которого через неделю расстреляли. Калека Вера Ермолаева была приговорена к пяти годам каторжных работ в Казахстане и погибла в лагере в 1938 году. Ее подруга Нина Коган умерла в 1942 году в блокадном Ленинграде.

Ромм в 1922 году вернулся в Москву. Он больше никогда не выставлялся, но, вдохновленный успехом своих лекций по истории искусств, стал известным советским искусствоведом и незадолго до смерти в 1952 году написал горькие мемуары о Шагале. Антощенко-Оленев, студент, который думал, что Шагал сумасшедший, работал художником-графиком в Средней Азии, без всякой на то причины просидел в тюрьме с 1938 до 1952 года. Михаил Кунин, один из немногих студентов, которого Шагал помнил, стал в начале 1930-х годов артистом цирка, часто, когда

ездил с гастролями по Советскому Союзу, использовал фокусы с рисунками. Шагал был так тронут его историей – будто проживал один из своих собственных холстов, – что написал Кунину: «Вы помните, как я Вас любил. Кунин, а я желаю вам счастья». По возвращении в Россию в 1973 году хотел повидаться с ним, но за год до этого Кунин умер.

Витебское народное художественное училище несколько раз меняло свое название, и даже адрес не уцелел: после того, как Николай Бухарин стал одним из первых среди жертв сталинских показательных процессов и был в 1938 году казнен, улица Бухаринская была переименована. «Мой город мертв. Пройден витебский путь», – писал Шагал. Вскоре после отъезда Шагала в 1920 году, его отец погиб, попав на работе под колеса грузовика. Шагалу все виделось «лицо <…> отца, раздавленного судьбой и колесами автомобиля». После сражений с Малевичем он был настолько слаб эмоционально, что Белла «спрятала <…> письмо с извещением о его [отца] смерти», и Шагал не поехал в Витебск на похороны или чтобы помочь сестрам: «плохо, что меня не было с ними».

В январе 1921 года Витебская еврейская секция коммунистической партии, организовала общественный суд над хедерами (религиозными школами) и наблюдала за их закрытием. Первыми в России, в апреле 1921 года, закрыли синагоги Витебска.

> Фотографии сохранили груды собранных для уничтожения свитков Торы и синагоги, разрушенные или оголенные, исписанные большевистскими лозунгами на идише о воспитании на пути к коммунизму.

Евреи собирались в синагогах, помеченных к закрытию, и вместе молились, военные выводили их оттуда, разбивали окна, восклицая хором: «Смерть евреям!» – и убивали молящихся. Одна синагога стала Коммунистическим университетом, несколько других были использованы как рабочие клубы, еще одна превратилась в обувную фабрику. Это было начало большевистской кампании против иудаизма, идеологически основанной на аргументе самого Маркса, что евреи, преимущественно занимающиеся торговлей, были социальной группой, синонимичной капитализму. В коммунистической партии эту политику поддерживали люди, разжигавшие экономическое соперничество низших классов еще в дореволюционной России, они так и оставались антисемитами. Подобное предубеждение по отношению к евреям было и у реакционного слоя белорусов, поскольку многие

большевистские вожди были ими, да и в ЧК евреев было очень много. «Ненависть к евреям, – писал в 1921 году некий социолог, – это одна из наиболее заметных особенностей сегодняшней русской жизни; возможно, даже самая заметная. Евреев ненавидят везде – на севере, на юге, на востоке и на западе. Их ненавидят люди независимо от их классовой принадлежности или образования, политических убеждений, расы или возраста». Христианские церкви с картин Шагала тоже были уничтожены. В церковь «Черная Троица», стоявшую рядом с местом рождения Шагала, в 1921 году ударила молния, и она сгорела[48]. Успенский Собор и Спасо-Преображенскую церковь с зеленым куполом, которую Шагал видел из окна родительского дома, разрушили до основания в 1930-е годы.

Лиза, любимая сестра Шагала, вышла замуж в 1919 году и покинула Витебск. Маня, последняя остававшаяся там сестра, в 1921 году уехала из родительского дома в Петроград. Она забрала с собой тяжеловесную деревянную мебель с Покровской: буфет, кресла, стенной шкаф, сундуки. До самой смерти в 1948 году она перевозила ее из одной двухкомнатной квартиры в другую, потом мебель перешла к ее дочери, которая родилась в 1924 году и была названа Идой в память о Фейге-Ите, так назвали и ее кузину – Иду Шагал. Второй муж Иды был «человек абсолютно технический и не понимающий, как он сам выражался, ничего в искусстве», и с огромным трудом он распилил мебель на дрова. «Дерево было очень крепкое и плохо поддавалось пилке, но он с ним с гордостью справился, с радостью освободившись от огромного шкафа из витебского дома Шагала». После того как Шагал и Белла уехали из Витебска в 1920 году, они больше никогда не видели родного города, но оба сочинили элегии о нем – Белла в своих воспоминаниях на идише в 1940 году, а Шагал – в своей главной работе для Московского еврейского театра, которая стала для него прощанием с Россией.

Глава тринадцатая
«Шагаловская коробочка». Москва 1920—1922

«Почему бы не смешаться с крестьянами, спекулянтами, всей этой толпой, нагруженной самоварами, кувшинами с молоком, детьми!» – писал Шагал о своем путешествии из Витебска. Почувствовать, что такое Москва – большая деревня, сердце русской средневековой идентичности, а также и ее коммунистического будущего – пришлось очень скоро, сразу, как только Шагал, Белла и Ида погрузились в товарный вагон. «В вагоне для скота мы, как только могли, громоздились один на другом. Поезд, сопровождаемый концертом из проклятий и ругани, шел медленно. Мы жили в атмосфере зловония. После всяческих инцидентов мы добрались до Москвы. Вокзал был оккупирован армией крестьян, обвешанных бесчисленными узлами. Когда нам удалось вырваться из этой орды, мы пошли искать, где нам жить».

У Шагалов не было денег («Нам ничего не было нужно – там нечего было купить») и не было работы. «Наконец, я нашел маленькую комнату, выходящую окнами на задний двор, – писал Шагал. – Сырую. Даже одеяло на кровати было влажным. Ребенок [Иде четыре года] лежит в сырости. Картины становятся желтыми. Стены как будто двигаются». Сначала, как вспоминал Эфрос, Шагал «просто не знал, что делать». Фотография, сделанная вскоре после приезда, показывает худощавого, взволнованного, измученного Шагала, с загнанным выражением лица глядящего из-под широкополой черной шляпы. Луначарский с готовностью принял заявление Шагала об отставке, заявив о своих претензиях к нему, поскольку скопилось множество жалоб на его авторитаризм и неумение сотрудничать. И тут Шагал обнаружил, что среди художников у него почти совсем нет друзей. Луначарский своей волей вознаграждал живописцев стипендией, исполнением занимался комитет, в его состав входили и Малевич с Кандинским. Шагала низвели до третей, низшей, категории, он получал паек, в котором было только самое необходимое.

> В то время государство было единственным покровителем искусства. Богатые коллекционеры, которые поддерживали авангард, покинули страну.

Во время Гражданской войны несколько остававшихся в стране коллекционеров не имели ни определенных видов на будущее, ни денег, чтобы покупать произведения искусства. Никто не продавал картин, и совсем немногие их создавали. Большинство художников авангарда или получили работу в агитпропе, или исполняли административные обязанности, или писали теоретические научные труды (как Кандинский и Малевич), или предприимчиво занимались созданием театральных декораций для ведущих режиссеров, например для Мейерхольда и Таирова, – все это оплачивало государство. Шагал снова стал аутсайдером. На собраниях художников казалось, что все вокруг были профессорами, к Шагалу же относились с подозрением и жалостью. Бывший лидер группы «Бубновый валет», указывая на фонари на Красной площади, говорил, что скоро все будут на них повешены.

Когда осенью пошел снег, пострадавшая от войны столица стала еще более унылой. Белла попыталась продать свои украшения на Сухаревском рынке, но ее арестовали как контрреволюционерку. Родители Беллы жили в нищете, недалеко от Шагалов. Как и всем вокруг, Шагалам было голодно и холодно. Сквозь стены и потолок их сырой, нетопленой квартиры сочилась вода, и Белла боялась, что Ида ночью может до смерти замерзнуть. В эти годы маленький сын Кандинского Всеволод (годом младше Иды) и Ирина, младшая дочь Марины Цветаевой, умерли в русской столице от голода. «До мамы никак не доходило, что здесь дети могут умереть от голода», – писала старшая дочь Цветаевой Аля. Князь Волконский, друг семьи, вспоминал, что Цветаева, дочь основателя и директора московского Музея изящных искусств, в 1920 году жила в «нетопленом доме, иногда без освещения… в голых комнатах… маленькая Аля спала за ширмой, в окружении своих рисунков… без топлива для печки, с тусклым электрическим светом… Темнота и холод входили с улицы в дом, будто они были хозяевами этого места». Даже такие хорошо устроенные артисты, как Станиславский, работавший в Московском Художественном театре, столкнулись с суровыми условиями жизни после революции. Станиславский писал: «Мне стыдно говорить, что мой старый друг «Дядя Ваня» постоянно приходит меня спасать». Послереволюционная Москва голодала. «Боюсь, моя жена считает жизнь очень трудной. Исключительно от нее зависит, хватит нам еды или нет, но она считает, что мы голодаем. Это очень важно для детей. Что бы мы ни заработали, мы тратим на еду. Без чего-то другого мы можем обойтись. Все мы выглядим потрепанными», – писал Шагал.

Несколько месяцев Шагал томился в Москве, зализывая раны, полученные в Витебске, он не мог работать; достать холсты и краски было почти невозможно. Спасение пришло к нему в конце ноября, когда Эфрос представил Шагала другому новичку в Москве, двадцативосьмилетнему Александру Грановскому, который весной приехал из Петрограда со своим Еврейским театром и искал декоратора. Его труппа с их атавизмом в лице декоратора Добужинского, не имела успеха в старом царском городе, где представляла версию Шекспира и Шиллера на идише. Но, оказавшись в левацкой, более южной и горячей Москве, которая была ближе к бывшей черте оседлости, Грановский воодушевился иной, модернистской концепцией: он поставил перед собой цель вывести на сцену провинциального еврея во всей его местечковой красочности, с особенностями черт характера, преображая обычную жизнь посредством гротеска, преувеличения и стилизации. Этот радикальный театр поддерживался и оплачивался государством во имя обращения еврейских масс на путь истинный, ведущий к большевистским идеалам (97 % русских евреев до сих пор говорили на идише), чтобы эти люди теперь восприняли духом.

> Спустя несколько лет, когда Еврейский театр стал знаменит в Европе, Эфрос, который боролся за него, писал о том, какой в середине 20-х годов предстала Москва перед новоприбывшими евреями:

«Горячечная, неистовая, бурлящая Москва, штаб-квартира революционной страны, потенциальная столица мира, потрясаемая ежедневно, ежечасно толчками и взрывами событий, поворотами руля, перебоями механизма, заваленная сыпняком, засыпанная слухами, голодающая на пайках, топящая печи заборами и мебелью, – но непрерывно вскипающая победным, историческим напряжением воли, кристаллизирующей смутные движения народных масс, рассылающая «всем! всем! всем!» протесты, призывы, приказы и лозунги, гремящая ликующей медью сотен оркестров, в табельные дни своего нового календаря, заливающая багрянцем красных флагов тесные толпы, дефилирующие вдоль улиц, превращающая в действительность творческие химеры десятков режиссеров, сотен художников, тысяч актеров, босоножек, циркачей, дилетантов и авантюристов, щедро раздающая им деньги (пусть бесценные), здания (пусть рушащиеся), материалы (пусть расползающиеся), – советская Москва зажгла в Грановском решающую искру».

Москва подействовала революционной искрой и на Шагала, стоило только ему оказаться в стенах Театра на улице

Чернышевского, в доме, который был национализирован у коммерсанта, бежавшего от революции, еврея по имени Гуревич. В театр на девяносто мест были превращены большой салон и несколько соседних комнат на втором этаже. Здание, пришедшее в упадок на рубеже веков, тогда только начали ремонтировать – звезды Давида, оставшиеся от пребывания Гуревича, все еще украшали напольные плитки коридоров, но их покрывали следы гражданской войны: лохмотья одежды, старые продуктовые карточки, какие-то талоны на очередь. «Повсюду валялись куски дерева, старые газеты, доски, палки и мешки, – вспоминал Шагал. – Один актер тащил паек – кусок черного хлеба, другой нес в свою комнату бутылку голубоватого молока, разбавленного водой <…> Груды стружек покрывали тюбики моих красок, мои наброски. На каждом шагу сигаретные окурки, крошки хлеба. «Ну, вот, – сказал Эфрос, вводя меня в темную комнату, – эти стены в вашем распоряжении. Делайте с ними все, что угодно»… И я кинулся к стенам». Театр открыл свои двери 21 января 1921 года представлением «Вечер Шолом-Алейхема», состоящем из трех пьес на идише о жизни в местечке. Полтора месяца, начиная с первых дней декабря, Шагал, в сущности, взаперти, днем и ночью писал в зале то, что впоследствии он будет рассматривать как свой величайший шедевр. Работая дешевой темперой и гуашью, которые он смешивал сам, иногда используя в качестве наполнителя каолин, Шагал писал на холстах, сделанных из сшитых вместе голландских простынь, которые потом были прикреплены к длинной стене по одной стороне, на стенах между четырьмя большими окнами, на плоскости над этими окнами и на задней стене у дверей. Наблюдая за процессом работы, Грановский и Эфрос вскоре поняли, что они получили в декорациях больше того, о чем договаривались. «Он не ставил нам никаких условий, но и упорно не принимал никаких указаний, – писал Эфрос, поразившийся видом друга, который был таким измученным и нерешительным по приезде в Москву и вдруг в одну ночь превратился в упрямую примадонну. – Из маленькой зрительной залы Чернышевского переулка Шагал вообще не выходил. Все двери он запер; доступ внутрь был только для Грановского и для меня; при этом он каждый раз придирчиво и подозрительно опрашивал нас изнутри, точно часовой у порохового погреба; да еще в положенные часы, сквозь слегка приотворенную половинку двери ему передавали пищу. Это не было увлечением работой – это было прямой одержимостью».

Шагал воевал с интеллектуалом Грановским, ассимилировавшимся евреем из Риги, им было тяжело найти взаимопонимание. «Я всегда озабочен и обеспокоен всякой

малостью; а он – самоуверенный, убежденный, готовый к насмешке». Все революционные устремления Грановского были подчинены желанию создать ненатуралистический еврейский театр. Он более предпочитал выразительное движение и жест, чем слово, которое одновременно должно звучать и для еврейских масс, и для избалованных горожан Москвы. Своей труппой он руководил на русском языке, минимизируя тем самым в театре вербальный элемент идиша, и заканчивал работу с актерами суровой физической тренировкой, включавшей акробатику, танец и ритмическое движение, которому учил балетмейстер Б. А. Романов. «Одно было у каждого из нас пылкое желание и готовность к жертве… И наш предводитель говорил нам, что этого достаточно!» – писал ведущий актер театра Михоэлс.

При отборе актеров Грановский придавал значение только двум параметрам – опыт и возраст. Претендовать на место в труппе могли молодые люди не старше двадцати семи лет (как при назначении на государственную должность, чтобы смыть прочь старый порядок!), которые никогда прежде не работали на сцене. Всякий, кто соответствовал этим требованиям, как раз и годился. Единственным исключением был двадцативосьмилетний Михоэлс, чья театральная одаренность и чрезвычайно эмоциональное выражение лица делали его неотразимым. Михоэлс стал правой рукой Грановского и каналом, по которому высокомерный режиссер на самом деле доводил свои идеи до молодых евреев, недавно приехавших из черты оседлости, – они и составляли труппу театра.

> Шагал – экспрессивный авангардист, пролетарий по происхождению, художник, от рождения связанный с еврейскими темами, но при этом имеющий международную репутацию, выкованную в Берлине, в городе, где Грановский оттачивал свой авангардизм, – казался совершенно точным попаданием при выборе художника-декоратора, но стало очевидным это только тогда, когда Михоэлс дружески помог ему в его отношениях с труппой.

«Однажды Михоэлс подошел ко мне своими семенящими шагами и сказал, явно что-то скрывая: «Марк Захарович, покажите мне ваши эскизы, я хочу их изучить. Мы не можем так продолжать – вы здесь, мы там, все врозь!»… Прямой и дружелюбный подход Михоэлса символизировал новый тип еврея и художника в начале великой революции. Поэтому я не могу забыть, как через несколько недель я услышал громкий крик

Михоэлса из его отдаленной комнаты: «Шагал, я понял… Где вы? Я понял…» И он подошел к моей лестнице, держа в руках эскизы. «Смотрите, Шагал!» С восторгом в глазах, озарявших всю его фигуру, он стоял, и его рот излучал текст Шолома Алейхема. Михоэлс, без сомнения, нашел что-то, нашел истинный нюанс и ритм – форму, содержание, новый дух, нового актера. Это был новый мир!»

Иногда Белла и маленькая Ида приходили в театр, но большую часть времени Шагал был там один, разгоряченный, измученный и полуголодный, или в компании Эфроима, швейцара и единственного представителя рабочего класса в театре. «Носатый, тщедушный, тупой, его блохи скакали на меня и обратно на него. Бывало, он стоял рядом, ничего не делая, и нервно хохотал. «Над чем ты смеешься, идиот?» – «Я не знаю, на что смотреть, на ваши художества или на вас. Что одно, что другое, смех, да и только!» Эфроим приносил мне молоко, которое не было настоящим молоком, и хлеб, который не был хлебом. Водянистое молоко с крахмалом и хлеб, сделанный из отрубей, из соломы, цветом как табак, возможно, это было настоящее молоко, надоенное от революционной коровы».

Грановский считал, что для каждой пьесы нужна сотня репетиций, но в вечер перед открытием в театре все еще царствовал хаос. «Нам всего не хватало, – вспоминал Шагал. – Не было ткани для костюмов и декораций. Накануне открытия принесли старые рваные костюмы. Я стал быстро их раскрашивать. В карманах попадались сигаретные окурки, крошки хлеба».

Шагал вспыхнул от гнева, когда Грановский («Кто режиссер, вы или я?») повесил на сцене настоящее полотенце. «Написанные вещи контрастировали с вещами реальными; Шагал ненавидел их, как незаконных нарушителей его космоса, и яростно выкидывал со сцены; столь же яростно он закрашивал, можно сказать – залеплял краской тот минимум предметов, без которого нельзя было обойтись, – вспоминал Эфрос. – Он плакал настоящими, горячими, какими-то детскими слезами, когда в зрительный зал с его фресками поставили ряды кресел; он говорил: «Эти поганые евреи будут заслонять мою живопись, они будут тереться о нее своими толстыми спинами и сальными волосами»… он продолжал всхлипывать и причитать. Он бросался на рабочих, таскавших его собственноручные декорации, и уверял, что они их нарочно царапают. В день премьеры, перед самым выходом Михоэлса на сцену, он вцепился ему в плечо и исступленно тыкал в него кистью, как в манекен, ставил на костюме какие-то точки и выписывал на его картузе никакими

биноклями неразличимых птичек и свинок, несмотря на повторные, тревожные вызовы со сцены и кроткие уговоры Михоэлса, – и опять плакал и причитал, когда мы силком вырвали актера из его рук и вытолкнули на сцену. Бедный, милый Шагал! Он, конечно, считал, что мы тираны, а он страдалец… Он так и не понял, что несомненным и непререкаемым победителем был он». Только за один месяц, работая сияющими красками даже с большим неистовством, чем это было в Париже, Шагал создал семь работ, которые заполнили весь зал, вскоре ставший известным как «Шагаловский зал», или «Шагаловская коробочка», оттого что был невелик. Огромные, больше чем в половину человеческого роста, кружащиеся фигуры и яркие геометрические формы, написанные на холстах в восемь ярдов длинной, представляли собой «Введение в Еврейский театр». Четыре вертикальные панели, каждая в два ярда высотой, изображали еврейские архетипы: скрипача с зеленым лицом, женщину с округлыми формами, взбрыкивающую толстыми ножками и хлопающую руками в бурном хасидском свадебном танце, «бадхана», или свадебного шута в длинном пальто и ученого талмудиста. Эти персонажи являли собой воплощение черты оседлости в музыке, танце, драме и литературе. Так Шагалу и Грановскому виделся современный еврейский театр, который происходил и развивался из пантомимы, традиционной для евреев Восточной Европы. Поверху шел длинный узкий фриз, названный «Свадебный стол». В нем на фоне мерцающей белой скатерти лиловым, розовым и ультрамарином были написаны фрукты, хала, рыба и птица. На квадратной задней стене зала, в почти абстрактной композиции, на фоне полупрозрачных серебристо-белых супрематистских форм, кружились в па-де-де бесплотные силуэты двух современных людей – «Любовь на сцене»; на паре балетных туфель разместились два слова – «Еврейский театр». Любовь, экстаз, свет, религиозный ритуал, ритм искусства и жизни слились воедино в этих росписях. Удивительное мерцание вне пределов обыденности и духовность этих супрематических форм, ослепительное владение Шагалом абстрактными образами укрепили его позиции в качестве ведущего и наиболее стойкого фигуративного художника русского авангарда.

Влияние старого и нового, супрематизма, и монументальной фигуративной живописи Шагала в военный русский период, и бурных, горячечных парижских фантазий – все столкнулось здесь, когда Шагала серьезно взволновали неистовые ритмы и дерзкий характер Москвы времен Гражданской войны. Работая комиссаром в Витебске, он был разочарован бюрократией и

сектантством среди художников нового государства. Теперь, в Москве, он снова переживал революцию, уже как живописец. «Где-то там бушевала революционная волна, – вспоминал Михоэлс, – и человеческие глаза и слишком гуманные мысли пугались и разбрасывались в хаосе разрухи и становления. Временами, когда слова падали, крошились и менялись, превращаясь в новые слова, происходило чудо, возможно, все еще небольшое, но очень большое и значительное для нас, евреев, – родился Еврейский театр». Критик Виктор Шкловский в апреле 1920 года сделал вывод, что «вся Россия играет, имеет место своего рода стихийный процесс, где живучая ткань жизни трансформировалась в театральную». Эта атмосфера окрашивает и росписи Шагала. Его индивидуализм, еврейские корни и европейский модернизм – все осенял дух революции. Смесь яркости, неистовства, открытого неповиновения и пафоса этой серии росписей возникла от надежды, от радости после падения Малевича, поскольку появился новый шанс работать в России, и от ощущения, что эта работа, как и «Двенадцать» Блока, должна быть его русской лебединой песней.

Во «Введении в Еврейский театр» Шагал написал себя с палитрой между Эфросом и холодным, надменным Грановским, за ними наблюдает рыжеволосый карлик, актер Краскинский; поблизости гипнотизирующий Михоэлс, который изображен несколько раз в половину человеческого роста. «Глаза и лоб выпячены, волосы растрепаны. Короткий нос, толстые губы. Он внимательно следует за вашими мыслями, опережает их и, действуя острыми углами рук и тела, мчится к основному пункту. Незабываемо!» – писал Шагал о Михоэлсе, со всей страстью ощущая, что тот его родная душа.

> Михоэлс, по рождению Шлоймэ Вовси, рос в Двинске, в образованной хасидской семье изучал в Петрограде право. Его кузен Мирон Вовси стал личным врачом Сталина.

Оба – и Михоэлс, и Шагал – черпали вдохновение одновременно в хасидском фольклоре, и во всех современных направлениях русского авангарда. «Сильный, хоть и невысокий, худой, но здоровый, практичный и мечтательный; его логика соединялась с чувством, его идиш звучал так, будто он явился из книг на идише», – писал Шагал о Михоэлсе, который стал ему близким другом и давал Белле уроки актерской игры на идише. Для Беллы, как и для Шагала и Михоэлса, сцена все еще была тем местом, где она видела свое будущее. Михоэлс говорил: «Глядя на состояние, наиболее остро и заметно открывающее трагическое

содержание прошлой еврейской жизни, приговоренной исчезнуть в нашей стране, театр показывал великое разнообразие вызовов нового стимула… Оттачивать характеристики, совершенствовать сценические механизмы, вскрывать новые социальные зерна, запрятанные в отвратительных, часто анекдотических классических фигурах, – это было нашей постоянной дорогой. Разве не трагикомедия является одним из феноменов типичных для нашей современной эпохи?»

Грановский, Эфрос, Михоэлс, Шагал – ни один из этих еврейских авангардистов, так полно востребованных в 1920 году в качестве создателей современного искусства и оптимистической еврейской культуры, не выжил в Советском Союзе. Хотя они и сумели объединиться и все-таки сохранить свой характер в революционной России.

«Я хотел вписать себя в вас, мои родные города», – сказал Шагал в 1944 году аудитории, говорящей на идише. Зеленая корова, шагаловские козы, местечковые дома, керосиновая лампа из дома родителей, имена членов его семьи – все воспоминания о Витебске повторяются в холстах. Акробаты: один – одетый в ортодоксальные одежды, другой – исписанный именами классических писателей на идише, – шли на руках, когда цветные круги и треугольники, окружавшие их, казалось, тоже танцевали по поверхности холста, как лучи света. В этой фантазии один человек скачет на цыпленке, другой ест башмак. Так будничная жизнь – вся театральная труппа голодала и мерзла – и витебское унижение, от которого Шагал все еще испытывал жгучую боль, увековечивались в виде комедии. Поэт Хаим Бялик сравнивал Шагала с кантором, который поет для своей паствы и, в то время как они молятся, показывает им язык. Сам Шагал сравнивал свое видение с видением Франца Кафки, которого привлекал мистицизм хасидов, несмотря на то что его воспитание было светским. Кафка написал «Процесс» в 1914–1915 годах, «Превращение» – в 1915-м и начал писать «Замок» в январе 1922 года. В это время Шагал развивал свой трагикомический модернистский язык, придавая особое значение столкновению между абсурдом, земным и духовным. Творчество обоих, писателя и живописца, сделало их предшественниками сюрреализма. «Шагал настойчиво утверждает время и снова свою близость к Кафке, – писал Франц Мейер. – Евреи и близкие [им] современники ощущали отсутствие родной земли и тысячелетнюю острую тоску по освобождению от земной зависимости. Оба художника принадлежат тому веку, в котором традиционная иудаистская духовная концепция мира больше не может формировать основание реального порядка».

Когда через пять лет, в 1925 году, Грановский адаптировал спектакль Шолом-Алейхема для создания фильма «Еврейское счастье», Шкловский написал в обозрении, что «такой еврейской жизни больше не существует. Гражданская война больно ударила по ней. По местечкам прокатились погромы. Те самые места, где, сгрудившись, стояли хатки, распаханы. Голод пришел на поминки погромов… Революция была очищающей мельницей для евреев. Старый закрытый мир был вдребезги разбит. Будничная жизнь окончена. Мелкая торговля, торговля через посредников рухнула под нажимом государственного капитализма и кооперативов. В новой скудной жизни негде повернуться… Революция убрала все ограничения для евреев и уничтожила большинство их существенных, характерных черт».

Когда Грановский требовал от Михоэлса активного движения, а от Шагала – чтобы он ухватил это на своих холстах, все прославляли хасидский духовный энтузиазм и свободу, которую большевики дали евреям. Именно в это время в Советской России еврейская идентичность висела на волоске.

Мейер писал, что «Шагал снова и снова возвращался к московским росписям… Еврейский театр, как это виделось Шагалу, представлялся ему своего рода мировым театром, где жизнь преодолевает всю поверхностную, строгую критику… Кроме того, если суммировать художественные результаты лет, проведенных Шагалом в России, в этих монументальных работах было видно стремление показать их большой аудитории, в них была значительность манифеста». Шагал это осознавал, и потому он так погружался в работу над росписями, которая полностью поглощала его, даже по его собственным меркам.

Шагал всегда любил большие холсты, чем больше, тем лучше. Теперь же он завоевал целый театр. Когда в первый вечер поднялся занавес, украшенный шагаловскими козами, публика задохнулась от сверхъестественного зрелища: актеры, раскрашенные Шагалом и двигавшиеся в преувеличенном стаккато, соответственно кинематографической системе «бесшумности» Грановского, выглядели идентичными своим портретам на самом большом панно. И панно, и актеры были творением Шагала с одной единственной разницей: живые – говорили, нарисованные – молчали.

> Театральный эффект был совершенно новым. Критики говорили о «Еврейском джазе в красках», и пьеса «Вечер Шолом-Алейхема» имела такой успех, что ее повторяли триста раз.

Эфрос даже признал, что «вся зала была ошагалена. Публика

ходила столько же недоумевать над этим изумительным циклом еврейских фресок, сколько и для того, чтобы смотреть пьески Шолом-Алейхема… В конце концов, вечер Шолом-Алейхема проходил, так сказать, в виде оживших картин Шагала».

Мойше Литваков назвал «Вечер Шолом-Алейхема» «неслыханной сенсацией». Эта пьеса сделала маленькую труппу Грановского столь же могущественной, как труппы Мейерхольда и Таирова. Русские, которые не говорили на идише, толпами шли смотреть эту модернистскую пантомиму, которая едва ли нуждалась в словах. «Когда видишь эту «еврейскую игру», невозможно не поразиться ее эмоциональной привлекательностью и быстротой движений, интенсивностью речи и энергией жеста, – писал русский критик П. А. Марков. – Бедные евреи в драных одеждах и комические маски богатых евреев в сюртуках и в величественных старомодных мантиях с разноцветной отделкой в восторженном экстазе бесились и танцевали на странных платформах и изогнутых лестницах. На момент они, как монументы, застывали в полном оцепенении и тут же кидались в гул рынка, то прыгая с одной платформы на другую, то слетая по лестнице».

Еврейский театр имел такой успех, что в течение года он представлял премьеру за премьерой, а в конце 1921 года труппа переехала на Малую Бронную, где вступила во владение концертным залом в здании, построенном предпринимателем М. С. Романовым. Вместе с труппой переехали и шагаловские панно, их поместили в фойе. В дни расцвета театра, в 20-е годы, критики признавали, что многим в стилизованной современной хореографии спектаклей театр обязан Шагалу. Немецкий критик Макс Осборн называл это «живописным, механизированным, мимически-акробатическим хором», представлявшим оркестр из труб и литавр. Осборн, который ничего не знал о происхождении театра, посетил Москву в 1923 году и был им очарован:

«Занавес поднимается, и вы видите странное нагромождение домов, спутанных в кубистской манере, поднимающихся один над другим на разные уровни… Кубистскую линейную игру этих форм дополняют и обогащают цвета Сезанна… Высоко, над крышей одного дома, появляется фигура еврея с рыжей бородой, в зеленым пальто, с мешком на спине и с палкой в руке. Я громко, инстинктивно, сказал: «Шагал!» И внезапно все стало ясно: это мир Шагала. От него все и пошло».

Но для Шагала это была пиррова победа. Грановскому и Эфросу он представлялся доминирующим, несогласным с ними и не театральным. «Густое, неодолимое шагаловское еврейство овладело сценой, но сцена была порабощена… Мы должны были

пробиваться к спектаклю, так сказать, через труп Шагала», – сокрушался Эфрос. Шагала больше не приглашали делать декорации для Еврейского театра. В революционном хаосе ему так никогда и не заплатили за работу. В течение всего 1921 года он пытался работать с другими режиссерами, в том числе в театре «Габима» с Евгением Вахтанговым и в Московском театре революционной сатиры, но его предложения всегда отвергались как экстремистские или невыполнимые. Его стиль был слишком индивидуальным, слишком бескомпромиссным, чтобы легко совпасть с представлениями того или иного режиссера. Ни у одного из русских авангардных художников – Александры Экстер, Любови Поповой, Натана Альтмана, – востребованных в Москве в качестве сценографа у Мейерхольда или у Вахтангова, не было такого характерного стиля или такой репутации трудного художника. Шагал сетовал, что его работа влияла на других художников-декораторов, он кипел от ярости, поскольку «в театре «Габима» заказывали другому художнику писать *à la Chagall*… как в театре Грановского, они шли за Шагалом!» Но сам Шагал вернулся к тому положению, с которого начинал, приехав в Москву: он был художником третьего класса, не знавшим, куда ему деваться в стране, находящейся на краю полного распада.

Ослабевший после стольких недель неистовой активности, Шагал согласился на работу, которую ему предложили в администрации Луначарского, быть учителем рисования в еврейской трудовой школе-колонии для сирот войны «III Интернационал» в двадцати семи километрах от Москвы, в деревне Малаховка, где другие еврейские интеллигенты, включая писателя Дер Нистера, чьи книги Шагал иллюстрировал, образовали коммуну. Такое решение было принято в качестве временной меры, с этого момента Шагал перестал думать о своем будущем проживании в России. Но он не мог выбросить из головы росписи Еврейского театра. До конца жизни он спрашивал о них, говорил о них и возвращался в своем творчестве к трагикомическому видению акробатов и арлекинов, которое выкристаллизовалось в революционной России. Еще в феврале 1921 года он выражал недовольство театру тем, что панно недостаточно хорошо видны:

«Я не могу как художник внутренно успокоиться до тех пор, пока «масса» не увидит [мою работу] … Оказалось, что вещи как будто попали в клетку, и их в тесноте (да не в обиде) может [увидеть], если расположена, сотня евреев. Я очень люблю евреев («доказательств» много), но я люблю и русских, и некоторых других инородцев и привык серьезные работы писать для многих «народностей».

Шагал требовал особой выставки, и она состоялась в июне, когда росписи отправились на показ, устроенный Наркомпросом. К открытию выставки Шагал сделал открытку-приглашение с кубистским коллажем, на котором на иврите и на идише было написано слово «Справедливость». Луначарский был среди тех, кого Шагал довольно язвительно пригласил:

«Такую живопись, как эта, я мог сделать только в России. Я без конца думал о судьбе искусства (особенно искусства моего рода) в России. Разве то, что я делал… имеет для кого-либо какое-либо значение? Кому оно нужно? Правильна ли, в целом, моя дорога? Поскольку похоже, что в мире нет ничего более «индивидуалистического» (невыговариваемое слово), чем я vs [смотри выше], как «коллектив». Но возможно ли, чтобы я, сын вечно бедного служащего-рабочего, не был бы близок массам?»

Шагал заканчивал письмо Луначарскому просьбой встретиться с ним во время дебатов на открытии показа:

«Вам не нравится Запад, Анатолий Васильевич. <…> мне он тоже не нравится. Но я люблю тех художников, у которых я мог учиться, кем я восхищаюсь, кто был на Западе до 1914 года… В диспуте, устраиваемом на открытии выставки… Я хотел бы, чтобы вы расставили все точки i, даже в отношении такого невыносимого человека, как *я. Преданный, Марк Шагал».*

Это не было письмом художника, который все еще всерьез рассматривал бы карьеру при режиме Луначарского. Не говоря уж о поездках из Малаховки в Москву и обратно, что было тяжелым испытанием в суровых условиях 1921 года. Шагал, бывало, совершал их ежедневно, когда пытался организовать выставку или делал попытки получить оформительскую работу в театре.

«Сначала я должен был выстоять несколько часов в одной очереди за билетом, потом в другой – чтобы попасть на перрон… Толпа молочниц безжалостно била меня своими жестяными бидонами по спине. Они наступали мне на ноги. Пихались и толкались мужики. Одни стояли, другие растянулись на земле, вылавливая блох… Наконец, когда уже к вечеру заиндевелый поезд медленно двигался в путь, прокуренные вагоны оглашались заунывными или буйными песнями. Наконец, поезд останавливался, и я выходил. И так день за днем. Ночь, я иду по пустынным полям и будто бы вижу волка, скрючившегося на снегу… Я отступаю, затем осторожно двигаюсь вперед до тех пор, пока не понимаю, что это не волк. Там лежит всего лишь жалкая, неподвижная псина. Наутро – тем же путем обратно в Москву».

Шагал, Белла и Ида жили в комнатах мансарды деревянного дома деревенской усадьбы. В доме «все еще сохранялся запах его бывших хозяев, [как] тяжелый дух заразной болезни. Повсюду

валялись аптечные пузырьки, нечистоты домашних животных». Шагалы спали на единственной железной кровати, такой узкой, что «к утру тело затекало, на нем оставались рубцы». Внизу на коммунальной кухне хлопотала «смешливая бабенка», которая оказалась проституткой, жившей с солдатами Красной армии. Повезло сиротам, которые говорили на идише, – их вытащили из абсолютной нищеты. «Вы всех их видели в городах и в деревнях, на железнодорожных станциях, голодных… раздетых, босоногих… Они скитались вокруг, ставя в тупик своим несчастным выражением лица, руками, протянутыми за милостыней, и кончали лагерем для малолетних преступников, обозленных выродков», – писал еврейский коммунистический журнал *Der Emes* в феврале 1922 года. Малаховская колония для таких детей состояла из трех больших домов, в каждом из которых собралось по пятьдесят жертв украинских погромов, совершенных белой армией. «Малаховка в ту пору встретила нас полной тишиной и запустением, – писал бывший ученик. – Все было разбито и разрушено… Абсолютно все приходилось делать самим. Ремонтировать жилье, убирать комнаты, чистить дорожки… Сажать, сеять, снимать урожай и хранить его. Печь хлеб… [Учителя] делили весь труд со своими воспитанниками». Дети в возрасте от восьми до шестнадцати не только варили, пилили, таскали дрова и стирали, устраивали собрания, где решались проблемы ведения хозяйства в колонии. Они даже сами определяли зарплату своих учителей – едой и топливом. Это был один из социальных экспериментов, получивших широкое распространение в то время. «И притом, – писал Шагал, – они были самыми несчастными сиротами. Все они были выброшены на улицу, биты уголовниками, напуганы блеском ножа, который перерезал горло их родителям. Оглушенные свистом пуль и звоном выбитых стекол, они все еще слышали звенящие в их ушах предсмертные молитвы их отцов и матерей. Они видели, как жестоко выдирают бороду их отцу, как насилуют их сестер и вспарывают им животы. Оборванные, дрожащие от холода и голода, они скитались по городам, цепляясь за бамперы поездов до тех пор, пока, наконец, – несколько тысяч из многих, многих других – не были взяты в приют».

> Дети любили рисовать, «босые, еле одетые, все перекрикивают друг друга: «Товарищ Шагал, товарищ Шагал!»… Только их глаза не улыбались или не могли улыбаться».

Однако в Малаховке было что-то вдохновляющее. На фотографии лета 1921 года запечатлен весь штат учителей,

включая Шагала, Дер Нистера и литературного критика Иехезкеля Добрушина. Все они коротко стрижены или обриты наголо в революционном стиле, дети сгрудились на лестнице вокруг них. Взрослые и дети на снимке выглядят исхудалыми и уставшими, и все же ощущается общее бодрое настроение. Дети бесплатно ходили в Еврейский театр, Михоэлс был частым гостем в Малаховке, вместе с ним приезжал поэт Ицик Фефер. В этот период Шагал очень мало писал, но много рисовал тушью. Уцелели черно-белые, основанные на контрастах рисунки с угловатыми линиями и упрощенными полугеометрическими очертаниями: человек с несколькими домами на плечах, бегун, солдат с ружьем, стоящий на руках, и футуристическая конструкция с половиной лица, одной удлиненной рукой и керосиновой лампой («Человек с лампой»). В этих рисунках Шагал возвращался к темам войны, полета, ко всему, что окружало его, в них отразилось настроение отчаянного фатализма и ощущение разрухи.

Эти жестокие сатирические работы, которые Шагал сделал в 1921–1922 годах, иллюстрировали цикл стихов «Печаль», написанных на идише поэтом Давидом Гофштейном, тоже малаховским учителем. Стихи волновали смесью утопии и неистовой жестокости, спущенной с привязи революцией. Для многих художников и интеллигентов 1921 год стал поворотным пунктом, точкой отсчета: перед творческими людьми встал вопрос о возможности выживания в коммунистической России, которая отвергала авангард. В июле 1921 года Кандинский дал интервью, в котором выражал недовольство тем, что лидеры революционного искусства отказались от живописи во имя экспериментов в лабораториях. Он намеревался эмигрировать и в декабре, получив официальное разрешение, покинул Россию, хотя большинство его работ оставались в Москве. Шагал внимательно наблюдал за передвижениями Кандинского и тоже планировал эмигрировать в Берлин в этом же году, рассчитывая на помощь Максима Горького, Хаима Бялика и Давида Бергельсона. Символичным для интеллектуального сообщества стал факт смерти двух ведущих поэтов того времени: Александра Блока в 1921 году и Велимира Хлебникова в 1922. Оба литератора погибли от голода, особенно сильный резонанс вызвала смерть угасшего сорокалетнего Блока, который больше не верил в будущее России. «Но вместо сердца у меня какая-то щепка или копченая селедка, не знаю», – писал Маяковскому в 1921 году из Баку Хлебников. Его поэма «Голод» (1921) увековечивает последствия голода, заявившего права на миллионы жизней:

А рядом в избе с тесовою крышею
Угрюмый отец
Хлеб делит по крошкам
Заскорузлыми пальцами.
Только для глаз.
И воробей,
Что чиликнул сейчас озабоченно,
Не был бы сыт.
«Нынче глазами обед.
Не те времена», – промолвил отец.
В хлебе, похожем на черную землю,
Примесь еловой муки.
Лишь бы глаза пообедали.
Мать около печи стоит.
Черные голода угли
Блестят в ямах лица.
Тонок разрез бледного рта.

А в других местах жизнь двигалась вперед, и искусство противоположных концов спектра продолжало сосуществовать. В сентябре 1921 года Шагал великодушно написал Пэну, поздравляя того с юбилеем, когда отмечалась двадцать пятая годовщина его учительства в Витебске:

«Мы, одни из Ваших первых учеников, будем особо понимать Вас… Какая бы крайность ни кинула бы нас в области искусства далеко от Вас по направлению, – Ваш образ честного труженика-художника и первого учителя все-таки велик. Я люблю Вас за это».

Пэн, продолжавший писать солидные академически-реалистические картины витебской жизни, по иронии судьбы, когда движение к социалистическому реализму взяло в России верх, снова вошел в моду. И в то же самое время Эль Лисицкий провозгласил свою теорию «Победа над искусством», текст которой был опубликован в 1922 году:

«Мы живем в период железа и бетона, в динамичный период. Мы не изображаем и не украшаем, мы преследуем и творим. С одной стороны, мы отказываемся от художника с его изображением, с другой – от инженера с его проектом… Мы пехотинцы нашего движения, которое непрерывно и так же непостижимо, как путь лунатика, от которого все в недоумении отшатываются».

Крайняя противоположность мнений была очевидна. «Старые мастера импрессионизма и экспрессионизма должны быть

ликвидированы, – сказал в Берлине Луначарский периодическому изданию *Aktion*. – Они не способны совершить что бы то ни было и с начала Революции не делают важной, простой работы. Они не в состоянии делать того, чего мы хотим». Шагал в 1922 году написал: «Ни имперская Россия, ни Россия Советов не нуждаются во мне. Они меня не понимают. Я для них иностранец. <…> Я уверен, что Рембрандт любит меня», – он был исключительно уверен в себе как в художнике.

В начале этого года Шагал перевез семью в Москву, в маленькую квартиру в доме № 2 на Садово-Самотечной улице, теперь все его усилия были направлены на получение разрешения на эмиграцию.

Заключительным ударом стало то, что Натан Альтман получил заказ в московском театре «Габима» на декорации и костюмы для пьесы С. Ан-ского «Дибук» на темы классического шагаловского местечка с нелепым условием: какие-то мелочи должен был делать Шагал. Это была последняя в «Габиме» постановка Вахтангова, ослепительно сплавившего в ней гротескную фантазию Мейерхольда и реализм Станиславского. Шагал присутствовал на примерке костюмов для пьесы, которую представили 21 января 1922 года, и признал ее «подвигом гения». После этого Шагал больше ничего не делал с Альтманом и в своих мемуарах написал, что сцена «Габимы» была копией его собственной работы: «…сделали декорации в моем стиле, хотя меня там даже не было, по-другому сделать это было и невозможно». Шагал продолжал злиться и на других режиссеров, которые отказывались с ним работать, например, на Таирова, работавшего с Экстер. «Я задыхаюсь в его театре. Все это манерность и чистое искусство, намеки на характер… стилизация кубизма, супрематизма».

На выставке, проходившей с марта по апрель 1922 года в Еврейском театре, были представлены сорок работ Шагала, в том числе и росписи, там же были работы Альтмана и Давида Штеренберга. Росписи экспонировались второй раз в течение одного года, но Шагал остался недоволен (у него редко возникало желание делить сцену с другими художниками) и не присутствовал на открытии. Тихо устроил небольшой прием для нескольких друзей, где громко читал свои незаконченные мемуары, которые он писал частично из чувства соперничества с автобиографической прозой Кандинского «Ступени. Текст художника». Некоторые места мемуаров, касавшиеся его недавних испытаний в России, были исполнены негодования и злости. Последняя их страница – драматичное прощание – выражает чувства, которые владели им весной 1922 года: уныние, усталость

и разочарование в стране, на которую в 1917 году он возлагал так много надежд.

Эти пять лет взбаламутили мою душу. Я похудел, я даже голодаю. Я хочу снова увидеть вас, Г…, С…, П…[49] Я устал. Я приеду с женой и с ребенком. Я улягусь около вас. И, возможно, вслед за Европой, полюбит меня и моя Россия.

Двадцать пятого апреля в журнале «Экран» объявили, что Шагал вскоре уезжает. Он получил паспорт через Луначарского, еврейский коллекционер Каган Шабшай финансировал его поездку, а поэт Юргис Балтрушайтис, литовский посол в Москве, разрешил ему отправить свои картины в Каунас с дипломатическим курьером. Среди картин были и те, которыми владел Каган-Шабшай, доверивший Шагалу отвезти их его брату в Париж. Согласно сообщению в газете «Красная Звезда», официальным основанием для этой поездки было то, что Шагал должен доставить работы нескольких еврейских художников, в том числе и Альтмана, на выставку в Берлине. Это прикрытие могло иметь место, потому что Белла и Ида не сопровождали его. Белла, все еще пытавшаяся сделать карьеру на сцене, на несколько месяцев была приговорена к постельному режиму, поскольку упала во время репетиции, и не могла ехать. Шагал, получив разрешение и официальную причину для отъезда, не отваживался откладывать это событие, и было решено, что Белла и Ида последуют за ним. Не ясно, действительно ли Белла не могла передвигаться. Однако, несомненно, инцидент оказался пророческим, в будущем она постоянно использовала свое нездоровье как объяснение депрессии, вызванной изгнанием. Она знала, что никогда больше не увидит своих родителей, и переживала разлуку тяжелее, чем Шагал. «Вот лишь бы успокоиться немного, прийти в себя, и семья чтобы спокойнее была здесь», – говорил Шагал Павлу Эттингеру накануне отъезда.

Пятнадцать лет тому назад первой русской пьесой, которую Шагал увидел на сцене, была поставленная Мейерхольдом версия поэмы Александра Блока «Балаганчик», которая 30 декабря 1906 года ввела в театральный мир Санкт-Петербурга авангард. Теперь, символом, на что Шагал не мог не обратить внимания, стала самая последняя русская постановка, которую он посетил – спектакль Мейерхольда по пьесе бельгийского драматурга Фернана Кроммелинка, трагический фарс «Великолепный рогоносец». Премьера, состоявшаяся 25 апреля 1922 года в кабаре «Зона», с декорациями Любови Поповой, дала начало конструктивистскому театру 20-х годов. На пустой сцене Попова создала трехмерную деревянную конструкцию, по которой актеры, одетые как рабочие-пролетарии, карабкались и прыгали в

ослепительной ритмической хореографии. «Я забрал с собой это последнее впечатление радости», – писал Шагал из Берлина. Но пьеса заставила его задаться вопросом: «Куда движется конструктивизм (театральный, живописный) и неужели то, что мы называем искусством, несомненно убито? Или еще нет?»

Чтобы свободно ответить на этот вопрос, Шагал должен был покинуть Россию. В начале мая 1922 года, такой же встревоженный и одинокий, как при отъезде в 1911 году, он сел в поезд на Каунас, где его встречал старый друг, доктор Эльяшев. На выставку работ Шагала «шли евреи, и ах, и ох, и шли смущенные литовцы, прижимавшие к своим сердцам Чюрлениса». Шагал устроил еще один вечер чтения своих на три четверти законченных мемуаров, затем отправился в Берлин, куда осенью к нему приехали Белла и Ида.

Мало кто из людей, относящихся к московскому театральному периоду Шагала, выжил в сталинские годы. Вахтангов умер спустя несколько месяцев после триумфа «Дибука» в мае 1922 года. Попова умерла от скарлатины в 1924 году. В 1924 же году Экстер эмигрировала в Париж. Луначарский вышел из фавора и в 1933 году был назначен советским послом в Испании, но по дороге туда умер. Любимый поэт Шагала Сергей Есенин в 1925 году покончил жизнь самоубийством, а Маяковский застрелился в 1930-м. В 1927 году и Грановский, и Михоэлс были удостоены звания «Народный артист СССР», после чего в 1928 году Еврейскому театру наконец разрешили заграничные гастроли в Берлине и Париже. Грановский не вернулся в Россию и растворился в изгнании, он умер в 1937 году. Мейерхольда арестовали в 1939 году и в 1940 застрелили в тюрьме. К Таирову Сталин прикрепил ярлык буржуазности, и в наказание его Камерный театр объединили с Реалистическим театром и послали в турне по Сибири. В 1940 году Таиров потерял контроль над театром. Он умер от рака мозга в Соловьевской психиатрической клинике в 1950 году. Что касается коллег Шагала по Малаховке, то Дер Нистер был сослан в советский Гулаг в 1949 году, в 1950-м там и умер; Давид Гофштейн и Ицик Фефер были казнены в 1952 году. Михоэлс был жестоко убит по личному приказу Сталина в 1948 году. Это убийство организовали М. Цанава и С. Огольцов. Михоэлса заманили в Минск, где с ним расправились сталинские прислужники Лебедев, Круглов и Шубников. Смерть Михоэлса была замаскирована под автомобильную катастрофу.

То, что росписи пережили Сталина, было чудом. После убийства Михоэлса Еврейский театр был закрыт. Согласно официальному сообщению, комиссия, ответственная за закрытие

театра, передала панно в Третьяковскую галерею, где они попали в запасники, и с тех пор их никто уже не видел. Однако бывшая жена Грановского дала другое объяснение: «Художник Александр Тышлер, многие годы связанный с Еврейским театром и страстный поклонник Шагала… отнес работы Шагала на своей спине в Третьяковскую галерею, поскольку он знал, что в другом случае они обречены».

«Шагаловская коробочка», комната Шагала на улице Чернышевского, между 1930 и 1960 годом была квартирой семьи генерала Красной армии. Сцена была превращена в спальню. Жильцы этой квартиры настаивают на том, что помнят следы золотой краски на стенах, которые были уничтожены, когда в 60-е дом переделали под офисы. Сегодня, как говорит искусствовед Александра Шатских, «компьютеры стоят там, где прежде бессмертные работы Шагала украшали стены».

Часть вторая
Изгнание

Глава четырнадцатая
«Штурм». Берлин. 1922—1923

«Марк Шагал и Франц Марк, два ныне бессмертных живописца, умерли уже несколько лет тому назад от голода», – писала молодая художница Хилла Рибей, принадлежавшая к кругу *Der Sturm*, впоследствии ставшая любовницей Соломона Гуггенхайма. В Германии, начиная с 1914 года, не было слышно ни слова о Шагале. Все считали, что он был убит во время русской гражданской войны. Когда в июне 1922 года Шагал появился в Берлине, это восприняли так, будто он вернулся с того света. У Шагала была твердая репутация, за ним стояли его величайшие работы, но ему пришлось более шестидесяти лет жить в изгнании, что требовало постоянного обновления. Берлин стал первой сложной вехой на пути его укоренения в западном искусстве, при том что вдохновение Шагал по-прежнему черпал в воспоминаниях своего российского детства.

Годы изгнания Шагала приходятся на тот период в истории культуры, когда – даже при наличии политического союза во Второй мировой войне – между Западной Европой и Россией фактически не было художественных контактов. Русские современники Шагала решительно занимали либо одну, либо другую сторону: Кандинский превратился в немецкого художника, каким он был уже в начале 1900-х годов; Малевич никогда не покидал России. Но Шагал во всех отношениях оставался символом разделения Европы. Он был настороженно внимателен ко всем западным течениям, но находился в зависимости от своего русско-еврейского происхождения. Его работы до 1922 года характеризует смелая, активная изобретательность раннего модернизма, в них есть уверенность, оригинальность, художник не сомневается в точности своего собственного видения как одного из строительных блоков современной живописи. После возникает другая драматургия: адаптация, усвоение новой культуры, преодоление прошлого, кризис идентификации, поиск языка, способного отразить невыразимые ужасы середины XX века. Русский период, который Шагал считал самым лучшим, неизбежно формировал основание для работы в изгнании. «В моем воображении Россия представлялась мне корзиной, болтавшейся под воздушным шаром. Баллон-груша остывал, сдувался и медленно опускался, с каждым годом все ниже», – писал Шагал. Изгнание было одновременно и трагедией в судьбе Шагала, поскольку на Западе

он был разлучен с родниками своего искусства и благоприятной возможностью для создания шедевров, выходящих за пределы его собственных резервов в виде хранившихся в памяти образов. Благодаря всему этому он рассказал историю XX века так, как не мог больше ни один из художников.

> «Возвращайтесь в Европу, вы здесь знамениты! – писал его друг Рубинер. – Но не рассчитывайте на деньги, которые вам должен Вальден. Он вам не заплатит, потому что утверждает, что с вас достаточно и славы!» К моменту возвращения Шагала Рубинера уже не было в живых…

Приехав в Берлин с багажом, ценность которого заключалась лишь в русских картинах за восемь лет работы, Шагал рассчитывал на восстановление связей с Западом через парижские произведения, которые он оставлял у Вальдена. Он испытал шок, обнаружив, что все картины были проданы и широко разошлись по Германии и что Вальден вместе с адвокатом на самом деле вложили деньги в банк на имя Шагала, на случай если тот все-таки жив, но теперь уже, из-за инфляции рейхсмарки, эти деньги ничего не стоили. В годы войны и по ее окончании Вальден продолжал отважно бороться за Шагала, враждебного чужестранца, выставляя его рисунки, которые были оставлены художником у него в 1914 году, среди которых были и русские картины 1908–1911 годов, чрезвычайно значимые для самого Шагала, такие как «Покойник» и «Моя невеста в черных перчатках». К 1922 году все было продано, кое-что очень дешево. Шагала очень шумно приветствовали в Германии, чего не было ни в России, ни во Франции, но он все так же был без копейки, как тогда, когда покидал Берлин перед войной.

Некоторые его работы попали к очень известным коллекционерам. Семь парижских картин с характерным кубистским уклоном «Париж из окна», «Посвящение Аполлинеру», «Святой возница», кубистские версии картин «Рождение», «Покойник», «Адам и Ева» и «Натюрморт» 1911 года были куплены в 1914 году с выставки галереи *Der Sturm* торговым магнатом Францем Клуксеном, но Вальден, чтобы защитить себя и своих клиентов, отказывался раскрывать свою причастность к этой сделке и имена покупателей. Что касается парижских картин, то сам Вальден не был так уж невинен, он продал семь наиболее знаковых из них – «Моей невесте посвящается», «России, ослам и другим», «Я и деревня», «Продавец скота», «Полчетвертого», «Солдат пьет» и «Горящий дом» – вместе со множеством гуашей своей богатой жене, шведке Нелл, якобы для

того, чтобы во время войны разместить «русские» картины за пределами досягаемости германской полиции. Фотография 1919 года показывает Херварта Вальдена и Нелл, спокойно беседующих у обеденного стола с белой скатертью и с цветами в их пышной столовой под картинами «Полчетвертого» и «Горящий дом». Разъяренного, тощего Шагала, совсем недавно испытывавшего голод и лишения в России, возмущал контраст между их жизнью и его собственными обстоятельствами. Он сразу же стал притворяться, что у него в Берлине все в порядке. Отправляя домой сестрам фотографию, он извинялся: «Я, кажется, не так толст, каким кажусь, так как слишком плотно одеваюсь, и потом «пиво» влияет… Снимался я в другом месте лучше».

Несмотря на поражение и инфляцию, в буржуазном Берлине художники и дилеры жили совсем неплохо. Подойдя к Бранденбургским воротам, стоя в начале Унтер-ден-Линден, самой большой улицы города, в один из первых дней в столице Германии, Шагал оказался у особняка еврейского художника-импрессиониста Макса Либермана и задумался о том, как связать воедино все нити своей жизни.

«Около дворца кайзера Вильгельма стоит его еврейский дворец. Грустно смотреть на этот ассимилировавшийся дом… Я хотел войти в его дворец, принести в его дом запах Малаховской колонии, сотен оборванных, бездомных сирот… Я хотел, чтобы Витебск почувствовался во дворце Либермана, чтобы дать Либерману, в конце концов, узнать о возникшей новой генерации художников, которые вышли из гетто, без права на проживание, подвергавшиеся насмешкам, голодавшие, но с душами, в которых развеваются знамена!»

Собственные воспоминания Шагала о Витебске в его первых русских работах теперь распространились по Германии. У коллекционера, собирающего экспрессионистов, Альфреда Хесса из Эрфурта – картина «Двое» с изображением Теи Брахман; еврейский коллекционер Сэлли Фальк владел картиной «Суббота»; картина «Святое семейство» принадлежала берлинскому режиссеру и театральному критику Феликсу Холландеру. Хозяин Ганноверской галереи Херберт фон Гарвенс-Гарвенсбург владел картиной «Моя невеста в черных перчатках» и первой картиной «Рождение», написанной в Витебске, а также парижской картиной 1912 года «Раввин». Забавно, но эти картины висели рядом с картинами старого недруга Шагала Лисицкого, которого Гарвенс-Гарвенсбург тоже страстно любил. В Дрездене у Иды Бинерт в коллекции, включавшей Мондриана, Пауля Клее и десять Кандинских, было одиннадцать Шагалов, а в Кельне

у Джозефа Хобрика – девять. Не надеясь хоть что-нибудь вернуть, Шагал предъявил требования к Вальдену, который в конечном счете предложил ему в виде компенсации один миллион рейхсмарок. Это было оскорбительно. К этому времени каждая из картин Шагала в галерее Вольфганга Гурлитта продавалась за сто миллионов. Эта цена отражала сложившийся порядок на вторичном рынке среди берлинских дилеров, таких как Гурлитт, Израэль Бей-Ньюман и Альфред Флехтхайм. Шагал отказался взять эти деньги у Вальдена.

Цифры были ошеломительными, и таким же было ощущение утраты. «Все было колоссальным: цены, ругань, отчаяние», – писал в Берлине Илья Эренбург, когда приехал туда в 1921 году. Клаус Манн вспоминал, что в то хаотичное время доллар меняли на семь с половиной миллионов марок, а аутентичного Дюрера – на две бутылки виски. Сам Шагал вспоминал, что в Берлине «в эти трудные годы инфляции и внезапной острой боли по Веймарской республике… атмосфера была совсем не такой, как атмосфера ранних лет русской революции». Переворот, слишком скоро наступивший после боев Шагала в Петрограде и Москве, здесь ощущался им «как сверхъестественный сон, иногда как кошмар. Казалось, все заняты тем, чтобы что-нибудь купить или продать. Даже когда кусок хлеба стоил несколько миллионов марок, все еще можно было найти клиентов, чтобы купить картины за несколько тысяч миллионов марок, которые следовало продать снова в тот же день, на случай, если они могли за ночь обесцениться». Политический климат тоже был угрожающим. В день приезда Шагала, 24 июня, еврейский политик и промышленник Вальтер Ратенау был убит возле своего дома на Вильгельмшрассе группой армейских офицеров правого направления. Несколькими месяцами ранее, в марте, на политическом митинге в Берлине убили Владимира Набокова, отца молодого писателя. Подобные события были плохим предзнаменованием и для евреев, и для русских, живущих в Германии. Ратенау был ассимилировавшимся евреем, что будто бы защищало его от антисемитизма. Убийство этого человека мешало Шагалу почувствовать, что он может обустроиться в Берлине. Шагал был сбит с толку, у него голова шла кругом и от того, что он выпал из московского гнезда, и от осознания того, что он оставил Россию навсегда. До тех пор, пока ранней осенью не приехала Белла, он был парализован бездействием от злости на Вальдена и от печали за судьбу своих работ. В течение всех пятнадцати месяцев жизни в Германии Шагал впервые в своей жизни был настолько травмирован, что не мог писать. Немецкий критик Карл Вит, который встретил Шагала вскоре после

прибытия в Берлин, описывал его потерянную, смущенную фигуру: «Он инстинктивно двигался, находился в движении, в то же время без истиной активности или энергии… погруженный в себя, скорее ленивый, пассивный и без силы воли, без определенного направления, без цели».

Точно так же, как он сделал одиннадцать лет тому назад, когда приехал в Париж, Шагал тут же кинулся к сообществу русских эмигрантов в надежде на их сострадание. Сначала он поселился в пригороде Шарлоттенбург, на Нейбурштрассе, с неким дипломатом, потом его петроградский друг, доктор Эльяшев, нашел ему квартиру на Кантштрассе. Шагал никогда и не думал иметь в Берлине студию, и, после того как приехала Белла, они весь следующий год то и дело переезжали: на Паризерштрассе, потом на Веймарерштрассе в Шарлоттенбурге и, наконец, в Спессарштрассе по соседству с Вилмерсдорфом. В 1922 году эти богатые пригороды на юго-западе Берлина были домом полумиллиона русских, там обосновались и представители знати, живущие за счет драгоценностей и живописи, которые они ухитрились провезти контрабандой, и интеллектуалы, и офицеры побежденной белой армии. Эти люди работали официантами или шоферами такси. Берлинские шутники переименовали Шарлоттенбург в «Шарлоттенград». Теперь в Берлине появились русские кафе, театры, книжные магазины, газеты, парикмахерские, бакалеи и даже русская футбольная команда, вратарем которой был Владимир Набоков. Русские оркестры играли музыку эмигрантских композиторов Стравинского и Рахманинова. Существовало восемьдесят шесть русских издательств – больше, чем издательств немецких, – высокий уровень литературной культуры в Берлине того времени привлекал не только политических изгнанников, но и многих русских, все еще лояльных московскому режиму, которые стремились эксплуатировать культурные связи с Западом.

> Из бывших коллег Шагала здесь был Дер Нистер – он издавал свою коллекцию коротких рассказов. Эль Лисицкий, в 1922 году выпускал в Берлине конструктивистское периодическое издание на трех языках под названием «Objet/ Вещь/Gegenstand». Среди его постоянных сотрудников числились Пикассо, Ле Корбюзье, Андре Сальмон, Маяковский, Есенин, Таиров и Мейерхольд.

Отношения с истеблишментом советского искусства постоянно менялись. В октябре ИЗО Наркомпроса организовало в берлинской галерее Ван Димена выставку русского искусства с

тремя холстами Шагала; в то же самое время в Берлине внезапно появился на гастролях Московский Художественный театр Станиславского. Гастроли в Берлине открылись спектаклем «Царь Федор Иоаннович» по пьесе А. А. Толстого, затем играли «Вишневый сад» и «Три сестры» А. П. Чехова, «На дне» М. Горького и спектакль «Братья Карамазовы» по роману Ф. М. Достоевского. Труппе оказали восторженный прием.

«Сразу после Первой мировой войны Берлин стал своего рода огромным участком, расчищенным для идей, где можно было встретить всех тех, кто ездил из Москвы в Париж и обратно, – вспоминал Шагал. – В квартирах вокруг Байришер Платц, казалось, так же много теософов или толстовствующих русских графинь, которые всю ночь разговаривали и курили вокруг самовара, как это бывало в Москве; в подвальчиках некоторых ресторанов на Мотцштрасе – такое множество русских генералов и полковников, которые готовили на кухне или мыли посуду, как было в царском городе с гарнизоном. Никогда в своей жизни я не встречал такого множества удивительных хасидских рабби, как в Берлине в годы инфляции, или таких толп конструктивистов, как в Романском кафе».

Картины Шагала висели в разных салонах города, и он был одним из самых знаменитых русских гостей. Несомненно, Вальден сделал ему имя. Этот дилер имел связи как в литературных, так и в артистических кругах. Его первая жена Эльза Ласкер-Шулер была еврейским поэтом, теперь, по словам Шагала, она бродила из кафе в кафе, «как свергнутая с трона королева или как пророчица». Вальден не выискивал традиционных консервативных покупателей, таких как промышленник Крупп или Хугенберг, он работал на рынке новой поросли коллекционеров-интеллектуалов из среднего класса, которые в 20-е годы поддерживали авангард. В этих кругах считали, что присутствие Шагала в Берлине – это удача для города. Тогда немецкая столица, как и в начале XXI века, была занята попытками восстановить свое положение связующего звена между Востоком и Западом. «Париж прошлого в значительной степени умер во время войны, так же как умерла и Москва прошлого, – заявила в своем художественном обзоре «Кунстблатт» в 1922 году. – [Теперь они] ищут новую точку контакта, и эта точка <…> существует в Германии, которая является одновременно и презираемым, и непопулярным соседом, но которого снова и снова ежедневно открывает для себя русская эмиграция. Так сияние русского духа из Санкт-Петербурга и Москвы, а также отголоски Парижа сходятся, и даже более компактно, в одной точке: на земле Германии. Александр

Архипенко, который приехал из Парижа не более чем два года тому назад, был одним из первых, начавших марш с Запада. За ним последовали Кандинский из Москвы – духовно давнишний гражданин Германии; теперь добавился Марк Шагал – довоенный «парижанин», которому в Германии все было ново и незнакомо, но все его ранние работы являются подарком Германской земле».

> Фрида Рубинер переводила на немецкий язык книгу Эфроса и Тугендхольда о Шагале, в то время как Карл Вит начал работать над первой немецкой биографией художника, которая вышла в свет в 1923 году.

В понятиях предвоенной Франции Шагал представлялся колористом. Теперь немцы воспринимали его как своего собственного экспрессиониста, чья работа отражала хаос войны, выход из которого для Германии, зажатой в тисках карательных платежей по репарациям и международной изоляции, был все еще очень болезненным. «Среди нас находится дитя космоса, – полагал Теодор Дейблер, – полное… романтизма… О чем все это? Психоанализ души? Фрейд?» Поэт Вилли Вольфрадт писал о картине «Покойник»: «Небо Голгофы распростерто над бесконечной землей. Дыхание смерти разносится по небу, раздувается в пронзительную бледность и свивается в желтое сияние над царством земли, так что все живое колеблется пред этой стихийной силой. Ураган трупной тишины доводит до неистовства мчащееся пожарище цветов утомления жизнью до тех пор, пока не выжигает с ревом Лаокоона».

Хотя Вит описывал Шагала бредущим без цели и растерявшимся, сам художник сразу же стал эксплуатировать свой образ экзотического русского в городе, который все еще, как заметил Кандинский, искал «спасения с Востока». Шагал тотчас же кинулся себя продвигать. Уже 8 июля 1922 года, спустя лишь несколько недель после приезда, он писал Пэну о том, что готовится несколько монографий по его работам, и спрашивал о репродукциях своих картин, оставленных в Витебске. В то же самое время он говорил Давиду Аркину, что «здесь есть планы сделать монографию (большую книгу, дорогую и т. д.). Мы пока еще не имеем представления о редакторах – Эфрос (он работает хорошо) или Кассирер». В конце концов Шагал голосует за европейское будущее – за Кассирера, не за Эфроса из своего русского прошлого.

Еврей Пауль Кассирер, дилер и издатель роскошных книг по искусству, представлял берлинских раскольников, таких как Ловис Коринф и Макс Либерман, и был первым, кто показал Германии Ван Гога и Сезанна. Он преуспел благодаря

французским импрессионистам, его девиз: «Через Мане и Моне к “*Money*»[50]. Кассирер был главным соперником Вальдена, он стремился как можно скорее извлечь пользу из их ссоры с Шагалом. Кассиреру исполнился пятьдесят один год, изысканный и чувствительный, с элегантными манерами XIX века, он ужасно страдал от последствий войны. Кассирер по темпераменту был противоположен хищному Вальдену и весьма привлекателен для нервного Шагала. В 1914 году, как многие немецкие евреи и как патриот Германии, он пошел в армию, но в 1916 году был уволен по инвалидности. Личный опыт Кассирера превратил его в пацифиста: в 1919 году его сын после демобилизации покончил жизнь самоубийством. В тот момент Кассирер, женатый вторым браком на актрисе Тилле Дюрье, берлинской красавице, которую писал Ренуар, был на грани развода. Он пригрел Шагала и занялся проектом, который тогда был ближе всего сердцу художника – иллюстрированным изданием мемуаров Шагала, которые взялся переводить с русского на немецкий Вальтер Фейльшенфельдт, управляющий галереей Кассирера.

Несмотря на то что дилеры, желавшие представлять Шагала, выстроились в очередь, он вначале ни одному из них не доверял. «Все владельцы галерей здесь (и в Париже) говорят: иди ко мне, иди ко мне… Я хочу (à la fin[51]) быть очень практичным и не должен проходить те же уроки, какие прошел с Вальденом, – писал Шагал Давиду Аркину, – не стоит преувеличивать повсеместно высказываемый здесь интерес к русскому искусству». Вальден был занят тем, что капитализировал этот интерес. В начале 1923 года вышел первый выпуск *Sturm Bilderburch* (каталог галереи *Der Sturm*), полностью посвященный Шагалу. Книга открывалась стихами Блеза Сандрара, верного парижского друга, который еще в 1914 году пытался защитить Шагала от хищника Вальдена. Должно быть, Шагал испытал невыносимое раздражение, когда, открыв эту книгу, нашел репродукции своих картин («Я и деревня» – первая работа в книге) с подписью «Коллекция Вальдена, Берлин» и рядом приглашение коллекционера заходить в галерею на Потсдамерштрассе каждую среду в 19:45.

Выход каталога галереи *Der Sturm* совпал с большой, хорошо посещаемой выставкой русских работ Шагала, мало известных в Берлине, которая открылась в январе в галерее Ван Димена *Lutz* и привлекла как старых, так и новых покупателей. «Не-е-ет. Я не пойду туда – но там же что-то от Шагала – Не-е-ет я не пойду, не то я их полюблю», – растягивал слова семидесятипятилетний Либерман, президент Берлинской Академии, когда Кассирер

приглашал его посмотреть работы своего нового протеже. Как бы то ни было, но Кассирер показал ему несколько рисунков, и Либерман сказал: «Этот парень имеет талант, но он немного ненормальный». Тем не менее он стал одним из тех наблюдателей, которые пристально следили за суматохой, что создавали «Марк Шагал и его прекрасная жена», как описывал супружескую пару Карл Вит.

Как только Белла приехала, она, в совершенстве владевшая немецким, стала утверждать свое положение в обществе берлинских авангардистов. Изысканное позирование в коляске на фотографии, сделанной в начале 1923 года в Тиргартене, показывает, что Белла постепенно создавала репутацию семьи перед обществом. В соответствии с тем, как понимался шик в среде эмигрантов, она, Шагал и Ида закутаны в дорогие пальто, на Шагале и на ней лихие шляпы, шестилетняя Ида в белом тюрбане сжимает в руках куклу. Буржуазные инстинкты Беллы и воспитание, полученное в ювелирном магазине на Смоленской улице, где она познала, какова правильная мера лести, приличия и равнодушия, с которыми ухаживали за богатыми посетителями, были приглушены с началом революции. Теперь же, в Берлине, а затем и в Париже, они выступили на передний план, этот механизм выжил, он не был утрачен. Шагал играл свою роль достаточно удачно, но именно Белла писала сценарий.

«Я вспоминаю сборище, которое однажды Шагал устроил в студии в Вилмерсдорфе, куда он пригласил порядочное количество леди и джентльменов, – вспоминал немецкий живописец Людвиг Мейднер, взволнованный возможностью нарисовать портрет Беллы. – Фрау Белла читала отрывки из своей автобиографии. Тем временем мастер, стоя за занавеской, следил за чтением с напряженным выражением лица. Я сидел рядом с ним и, таким образом, мог наблюдать за ним в течение получаса или даже больше. Очень запомнилось появление Шагала, человека, обладающего таинственным способностями, этот человек не совсем интеллектуал и не похож на «современного живописца», он не из хасидского окружения, но у него, скорее, есть значительно более редкие качества, по сравнению с любым из людей этого типа. В то же самое время создавалось впечатление, что он вел себя совершенно естественно и что он ни на мгновение не забывал, что он знаменитый Марк Шагал. Позднее я поговорил с ним – он разговаривал на идише – и о еврейском мире на Востоке, который мне был известен и хорошо знаком. Но Шагал был не из тех художников, который открыл бы свою душу и дух в разговоре, он был из тех, кто делал это только в своем искусстве. Он не был ни «интересен», ни

остроумен, не произносил ничего необычного, эксцентричного или даже «модного», но показал себя здравомыслящим человеком – хотя можно было почувствовать, что внутри его сжигало беспокойство».

Для фронтисписа биографии Шагала 1923 года Вит выбирает сильный восточный образ, динамичную фигуру «Молящегося еврея». Вит начал текст с двух определений: первое – «Шагал русский», второе – «Шагал еврей с Востока». Воскрешая в памяти парижский портрет со сдвоенным лицом, он чутко исследовал внутреннее раздвоение Шагала того времени:

«Одна часть его <…> меланхолическая и поглощаемая горящей внутри страстью, припрятана; в ней существует одаренный богатым воображением, размышляющий, верящий в чудеса, взрывчатый, страдающий, беззащитный, подверженный действию фантазий, нуждающийся в утешении, маленький, богобоязненный и преследуемый миром человек.

Другая сторона его – плотская, любящая жизненные блага, чувствительная, барочная, цветущая. Он, будто зверь, гибкий, проворный, как дитя, подвержен вспышкам раздражения, мягкий и чарующий, добродушный, застенчивый, и все эти качества смешиваются с деревенской грубостью и восторгом провинциала перед всем ярким, слепящим, находящимся в движении. Все это, однако, без обработки, но с бессознательной естественной чувственностью, существующей между сентиментальностью и почти панической зловредностью. Вот это земное тянет его прочь из Лиозно в мир Европы, в центр чрезмерной цивилизации и превращает его в человека мира, модерниста, рыцаря… Но как земное тянет его в мир, так его внутренняя сила всегда ведет его назад в Россию, к маленьким несчастным людям и домам».

Анализ Вита подкрепляется главной работой Шагала, которую он сделал в Берлине, – офортами для иллюстрации его мемуаров. Для Шагала типично на ходу адаптироваться к новому окружению, он сразу осознал, что в Германии имеет наибольшее культурное значение. Германия, начиная с Дюрера, была домом графического искусства, в то время как его самого занимали воспоминания о России. Шагал отреагировал так же, как сделал это в 1911 году в Париже, когда из русских холстов он создал кубистские картины – таким путем он интернационализировался и ассимилировался в иностранном городе. Но в этот раз все-таки была другая, более благоприятная ситуация. В период нервозной адаптации к новым условиям, когда он, не будучи ни в чем уверенным, парил между своим прошлым русского живописца и своим будущим западноевропейца, когда он был не в состоянии писать, ему пришлось справиться с новой для него техникой, с

офортом, что было одновременно и сложной задачей, поглощавшей все его внимание, и особой содержательной деятельностью, отличавшейся от его прежней работы. В это время его учитель, сионист Герман Штрук, мастер офорта, в чьей книге 1908 года «Искусство офорта» излагались основы этой техники, помог Шагалу и Белле уютно устроиться в еврейском окружении.

> Штрук, получивший при рождении в 1876 году в Берлине имя Хаим Аарон бен Давид, был ортодоксальным евреем, который в 1915 году поступил на военную службу и, пока служил в армии, увековечивал еврейские фермы и города Польши, Литвы и Латвии. Некоторыми из этих литографий Штрук проиллюстрировал сочинение Арнольда Цвейга «Лик восточного еврейства», которое было опубликовано в 1920 году.

Штрук, несомненно, посвятил себя служению традиционному иудаизму, что было характерно и для Пэна. Работая со Штруком, Шагал с любовью обратил свои мысли к Пэну и в январе 1923 года написал витебским властям письмо, в котором рекомендовал назначить Пэна директором Витебского художественного училища. Возможно, это был отголосок горьких воспоминаний о конфликте с Малевичем. Своему бывшему учителю, обладавшему опытом одного из первых еврейских художников, Шагал предлагал написать мемуары и брал на себя миссию их опубликовать.

Теперь Шагал всю созидательную энергию направил в работу над иллюстрациями к собственной биографии. Кассирер заказал двадцать офортов. Шагал работал сухой иглой, что позволило ему рисовать на полированной медной пластинке, создавая при этом острую линию, которую смягчают заусенцы по ее краям. Эти заусенцы удерживают краску во время печати, в то время как штриховка дает глубину и богатые контрасты в распределении светотени. Эта техника идеально подходила для того, чтобы выразить смесь отчетливости и одновременно туманности памяти. Шагал, сосредоточившись на начале своей жизни (его сюжетами стали родители, бабушки и дедушки, их дома в Витебске и Лиозно, сидящий у печки дед, рождение брата, учитель Талмуда), придал всему этому свежесть и энергию. Шагал начал со «Старого еврея» и «Улицы Покровской», где штрих пока еще неуверенный, как если бы художник был в поисках манеры, затем игла начинает штриховать сильнее и тверже. Полуфантастический-полуреалистический тон автобиографии находит продолжение в образах, полных юмора и пафоса:

музыкант, чье тело сливается с его инструментом; любовники вверх ногами на берегу реки; автомобилист, несущий на голове свой автомобиль. В офорте «Могила отца» Хацкель Шагал лежит, как бетонная плита на бархате черной земли, его геометричное тело пересечено могильной плитой со звездой Давида наверху, позади него буйно цветет дерево; на заднем плане, из очертаний кубов и треугольников возникают заборы и дома Песковатика. Дополнительная гравировка резцом контура рисунка после травления, демонстрирует принадлежность руке мастера. Шагал быстро овладевает новой техникой и использует ее, чтобы извлечь сущность своих сложных эмоций утраты и вины, сожаления и прекращения раздумий, надежды и пессимизма, амбиций и неистовства по отношению к соперникам – он все еще спорил с супрематистскими формами Малевича и бросал остроумный вызов кубистскому Парижу. «Мой дорогой папа, – писал Шагал. – Тоска по прошлым годам рвет меня на части, под этим порывом вздрагивают мои холсты… Плохо, что меня не было там. Через много лет я увижу твою могилу. Но ты не воскреснешь. И когда я состарюсь (а может, и раньше), то лягу в землю рядом с тобой. Довольно о Витебске. С ним покончено». В письме того времени к Давиду Аркину Шагал шлет угрюмое приветствие: «Не знаю кому, Москве, которую я по-своему люблю, – и спрашивает о новостях по поводу своих росписей: – моя дьявольская работа там еще больше заплесневеет».

Фейльшенфельдт, переведя уже половину «Моей жизни», признал свое поражение: он ничего не мог поделать с потрясающим, поэтичным, непринужденным стилем Шагала, который на немецком языке приобретал совсем иное звучание. И Белла, будучи судьей перевода, должна была это признать. Так что перевод отложили в сторону, и Кассирер издал том иллюстраций без текста. Это дало Шагалу возможность свободно создавать образы-ассоциации, он ушел от заданного Штруком стиля, чтобы насытить новую технику своими собственными богатыми поэтическими образами.

> Обсуждая офорты с Мейером, Шагал настаивал на том, что они знаменуют движение вперед: «Штрих в рисунке и штрих в офорте различны в своей основе, – говорил он. – Работа на пластинке вызывает сопротивление и выражает волю художника в материале. Это дает экспрессивный импульс нового уровня… Именно в 1922 году я созрел для этого; всему свое время».

Офорты к «Моей жизни» и некоторые рисунки и литографии,

сделанные в то время: искаженные фигуры, неспокойные ритмы и раскаленная под пеплом ночная чернота работ «Человек с палкой» и «Козел ночи» – это последние экспрессионистские работы Шагала, тогда все еще восточного художника. Последний сюжет из «Моей жизни» – автопортрет, голова со стилизованными миндалевидными глазами и угловатым носом, несущая на себе деревянный витебский домик, его дом, с маленькими фигурами одетых в черное родителей, – это переосмысление давней работы, где мать изображена в виде гигантской иконописной фигуры, а Шагал – совсем крошечный. В новой интерпретации рядом с Шагалом оживленные, полные страстных устремлений Белла и Ида. Все эти сюжеты и образы Шагал взял с собой в изгнание, чтобы снова и снова к ним обращаться.

Текст книги «Моя жизнь» ясно показывает преувеличенную зависимость Шагала от Беллы: «Только ты – ты со мной. Только об одной тебе не скажу ни слова всуе. Когда я жадно смотрю на тебя, кажется мне, что ты и есть мое творение… все, что ты ни скажешь – правильно. Так веди же меня за руку. Возьми мою кисть и, как дирижер оркестра, перенеси меня далеко-далеко в неизведанные места».

И Белла, с ее любовью к французской литературе и с довоенной русской идеализацией французской столицы, стала подталкивать Шагала к переезду в Париж, несмотря на то, что Германия предлагала более активный и энергичный для его работ рынок, а Франция могла похвастаться лишь одним лояльным коллекционером, художественным критиком Гюставом Кокийо. Париж, однако, теперь начал показывать свои потенциальные возможности. Стоило Амбруазу Воллару увидеть у Кокийо картины Шагала, он сразу же потребовал у него адрес художника. Старый друг Блез Сандрар передал Шагалу, что французский дилер горит желанием увидеться с ним. Это был толчок, необходимый Шагалу, и к весне 1923 года он стал нервно готовиться к отъезду. В то же время случилось так, что русское и ортодоксальное еврейское сообщества Берлина раздробились: писатель Алексей Толстой первым из русских эмигрантов навсегда вернулся в Москву. Перед отъездом он, «тихий и мрачный, сидел» в кафе, где говорили по-русски, и бормотал: «В эмиграции не будет никакой литературы, увидишь. Эмиграция может убить любого писателя в два-три года…». В 1923 году Герман Штрук эмигрировал в Палестину. Хотя нацистская угроза еще не была сильной, но те, кто следил за этим явлением, многое чувствовали. В ранних речах Гитлер нападал на Пауля Кассирера как на еврейского миллионера, чей модернистский вкус оказывал развращающее влияние на немецкий народ. Антисемитизм

присутствовал в культурных кругах как России, так и Германии. В начале 1921 года Илья Эренбург увидел лозунг «Смерть евреям!» на «стене хорошего буржуазного дома» в Берлине. В 1922 году близкая дружба между Кандинским, тогда постоянным жителем Берлина, и композитором Арнольдом Шенбергом рухнула, когда последний услышал, что первый обсуждал его в антисемитских терминах.

Поскольку Шагал стал заниматься отъездом, он отказался от переговоров и 12 июня 1923 года предъявил в суде иск против Вальдена. Суд обязал Вальдена назвать имена покупателей, которым он продавал картины, и увеличить сумму компенсации, но при этом Шагалу было отказано в возвращении его картин. Дело затянулось еще на три года и держало Шагала в сильном напряжении. Шагал уехал из Берлина 28 июня. Он направился подлечиться в Тюрингию, в санаторий Шварцек в Бад-Бланкенбурге. «Неужели ты на самом деле думаешь, что мне легко без тебя?» – писал он Белле по прибытии в санаторий. План заключался в том, чтобы он восстановил свои силы, а потом отправился в Париж и уладил там дела с жильем и дилером, а Белла за это время закончила бы их берлинские дела, организовала перевозку картин и затем вместе с Идой последовала за ним. Но как только Шагал оказался в Бад-Бланкенбурге, вдали от Беллы, уверенность его рухнула. В письмах он непрерывно жалуется на то, что у него все время ужасное настроение. Он почти не может радоваться короткой свободе и независимости от будничной рутины, его не устраивает необходимость бриться и просыпаться, когда ему не хочется. Белла же в его отсутствие стала подозрительной и меланхоличной, писала грустные письма.

«Я вполне высыпаюсь, – писал ей Шагал, – только не утром, а среди дня. Ты такое ненавидишь, но я был бы рад, если бы ты была здесь и спала тогда, когда тебе не нравится». На чинном немецком курорте Шагал играл роль грубого деревенского мальчика даже в письмах к Белле, но по большей части он просто сидел, уставившись на холмы Тюрингии. «Вместо хорошей пищи они подают хорошие манеры, а для меня это абсолютно бесполезно – мне это нужно, как корове седло, – писал он. – В этом костюме я выгляжу как провинциальный сапожник – еще и с этим голубым джемпером. Так что привези с собой, наверное, коричневый костюм, в котором я выгляжу сам собой. В этом санатории мои нервы могут расслабиться и вернуться к нормальному состоянию, все остальное посвящено этой цели, в том числе и мой желудок… Ты спрашиваешь меня, нравлюсь ли я каким либо-женщинам? Да, конечно. Только ты имеешь такого

глупого мужчину, как я, – год за годом, шаг за шагом я становлюсь все более скромным, и давай будем уверены, что у тебя в будущем никогда больше не возникнут такие мысли. Тебе не нужно видеть такие сны обо мне. Я сижу здесь и думаю: как я буду жить без тебя в Пар… иже. Как я доберусь до Парижа, как это возможно, чтобы я поехал в Париж. Пар… иж (моя мечта). Это то место, в котором я могу жить, но что последует, когда я окажусь в городе… я просто боюсь, что повторится та же история, как когда я был в Берлине, а ты – в Москве».

Вскоре Шагал получил французскую визу и покинул Берлин, Беллу, Иду и свои картины. Он, как и в 1911 году, отправился во Францию в одиночестве. К середине дня 22 августа он был в Кельне и провел день, попивая пиво, «шляясь и сидя в соборе» – готическом соборе на Рейне, откуда послал открытку «дорогой Белочке и доченьке», написав неопределенно: «Пока со мной все благополучно». Затем он сел в ночной поезд и отправился в Париж, чтобы принять вызов, решить волнующую, но вселяющую ужас сложную задачу: стать западным художником.

Глава пятнадцатая
«Мертвые души». Париж 1923—1924

«Это мир богемы, роскоши, игры жизни, – писал Шагал Белле из одноместного номера «53» в отеле «Эколь» на улице Камбон. – Где ателье мое – наверху, на крыше – есть громадная во весь дом терраса… Откуда виден весь Париж и где воздух, свет – там можно играться». Шагал через знакомых русских эмигрантов нашел жилье в отеле «Медикаль» в предместье Сен-Оноре, в непритязательном доме на Монпарнасе напротив госпиталя. Другие комнаты там раньше занимал Сергей Судейкин, декоратор Дягилева, и модернистский живописец Аристарх Лентулов, который в 1911 году занимался вместе с Шагалом у Ле Фоконье.

Панорама Парижа, по которой Шагал так долго тосковал, снова одержала над ним победу. Спустя много лет Шагал мифологизировал дни своего приезда в Париж, будто бы тогда солнце сияло и жизнь плавно струилась, но безрадостные, сводившие с ума письма, которые с августа по сентябрь 1923 года он писал Белле, все еще остававшейся в Берлине, отражают истинное положение вещей.

> «Кровать тоже будет двойная, – подчеркивает он и при этом рисует кровать с двумя подушками и с двумя прильнувшими друг к другу головами – своей и Беллы. – Видишь, какой я человек. Месяц не могу один жить, как это я думал еще до зимы… Нужно устроиться так, чтоб я в ателье работал, а вы жили себе сбоку… Когда ты приедешь, мы попытаемся найти что-то еще, что-то другое».

Начиная со свадьбы в 1915 году Шагал и Белла меняли адреса больше двенадцати раз, бесконечно перевозя коляску Иды, самовар и холсты Шагала: они жили и в разрушенных коммунальных квартирах, и в крошечных комнатках. После долгих железнодорожных поездок прибывали в хаос разрушенных городов, где каждый раз приходилось начинать все сначала. Стресс от множества перемен и от непрочности финансового положения, а также расставание с надеждами на личную творческую жизнь – все это постепенно приводило к тревоге и недоверию. Возникла необходимость каждому иметь свое место, хотя страстная зависимость друг от друга оставалась. «У нас должны быть две разные студии. Я был бы рад, если бы ты приехала сюда жить со мной, но мы должны иметь разные студии.

Но мы должны постоянно жить вместе, – писал Шагал. – Что происходит с тобой? Было бы славно, если бы ты писала мне, рассказывала мне, что ты ешь. А, что! Возможно ли, чтобы ты приехала ко мне?» Месяцем раньше на немецком курорте Беллу тревожила его сильная привязанность к ней, но в Париже пришла очередь Шагала помучиться. Через десять дней после отъезда из Берлина, 31 августа, он все еще не получил от жены ни одного слова.

«Дорогая! Неполучение от тебя писем меня крайне беспокоит. В чем дело? Я не знаю, получаешь ли письма мои вообще. И что с тобой? Что несладко – я в этом не сомневаюсь. Я боюсь, чтоб не было ужасно… И меня берет раскаяние, в конце концов, что вместе не поехали… Я боюсь – как выкарабкаемся? Не могу сообразить (не хочу), что с тобой случилось. Так закрутилась, гонят, мучают?.. Ведь я здесь, кажется, неделю, больше? Кажется, вечность без Вас. Нелегко одному – главное, тоскливо, непривычно… Но я не хочу форсировать обстоятельства. Но я не хочу, чтоб ты попала в «чужое похмелье». Достаточно нам».

Еще через час он пишет следующее письмо:

«Дорогая моя. Я, кажется, часто пишу тебе. Но получаешь ли? Сколько бы я дал, чтоб Вы были здесь. Так мне хочется. Теплее было б и не так «страшно». Что делать! Ты права. Как только я куда уезжаю – я уже начинаю неспокойным быть и зову тебя… И несладко же и тебе, верно. Когда же ты мне напишешь? Или вернее, когда же я получу от тебя слово? Я тоскую, я не могу более. Иначе я приеду к тебе. А это идея – ей-богу, приехать за тобой. И картины просто забрать с собой багажом с Вами вместе».

На следующий день Шагал переехал в новые комнаты, но ровно через две недели снова был недоволен. «Я все еще недоволен ателье, – говорил он Белле 14 сентября, – и ищу все другое, поспокойнее (стал любить, желать покоя, тишины, а то шум улицы), а главное, около меня лечебное заведение и даже «матерните»… Так что это хоть и философски настраивает (рождение нового человечества), но – подальше хочу… Но так хотел бы, чтоб до Вашего приезда найти более прочное и подходящее, а не с Вами переезжать. Я все-таки рад, что пока налаживается твоя поездка, что спокойно переберетесь, вулкан, кажется, немного утихает».

Почти месяц прошел со дня разлуки с Беллой, но Шагал, хотя и заказал себе холсты, без нее ничего не мог делать. «Что касается работы, живописи – то я еще не начал… Не боюсь. Скоро здесь начинается Осен [ний] Сал [он] куда народ шлет да шлет… Я ни с места. Подожду… Пиши мне. Мне грустно, что я не вижу тебя. Как ты там справляешься одна? На широкой кровати трудно

лежать, вставать, мыться, пить кофе, завтракать, пить вино. Когда же, наконец, мы будем мирно жить вместе, работать? Ох, как я жажду. Целую тебя».

Белла все еще ждала французскую визу. В то время как Шагал беспокоился о жене и доставке своих картин в Париж, о том, чтобы найти дилера, покупателей, транспорт и ящики для холстов, он получил сокрушительный удар, когда посетил свою студию в «Улье». Шагал не был там с того момента, как запер дверь на веревочку, уезжая в 1914 году, как он думал тогда, на три месяца. Через девять лет он увидел перед собой «Улей» в печальном, отчаянном положении: дорожки превратились в жесткую землю в ухабах, «без растений, без деревьев и без шаловливых теней; он выглядел как un domain *à l'abandon*[52]», которое оплакивал бывший постоялец, Жак Шапиро. Многие из прежних жильцов уехали, самым знаменитым из оставшихся арендаторов был злополучный Сутин, который удивил всех: он продал сотню картин из своей зараженной клопами студии щегольски одетому американскому коллекционеру, миллионеру Альберту Барнсу. По контрасту с этим успехом судьба Шагала оказалась весьма плачевной: веревка на двери был развязана, и в студии не осталось ни одной работы.

Во время войны эту студию занимал поэт Мазин. Рассказывали, что там бывали веселые пирушки с теплым, пахнущим корицей вином, которые устраивали Модильяни и населявшие «Улей» восточноевропейские евреи. Теперь выяснилось, что дилер Шарль Мальпель, с которым Шагал как раз перед отъездом подписал контракт, посчитал для себя возможным вывезти в свои запасники оставленные в студии небольшие картины, гуаши и рисунки. Но, как и Вальден, он ничего не заплатил Шагалу. Трижды Шагал получал одинаковые удары. Будучи наивным, начинающим художником, он в 1908 году потерял у рамочника в Санкт-Петербурге работы, которые создавал целый год; потом еще больше потерял у Вальдена в Берлине. Естественно, что теперь он стал подозрительным, чуть ли не параноиком. Кто еще поживился за его счет? И он предъявил обвинение своему ближайшему парижскому другу, Блезу Сандрару, который на войне лишился руки, но, тем не менее, процветал. Сандрар отрицал свою причастность к этому делу, но тесная дружба двух мужчин оборвалась. Исчез и весь довоенный круг друзей, которых Шагал обессмертил в картине «Посвящение Аполлинеру». На этой картине запечатлены те четверо, кого Шагал в те дни считал своей прочной опорой. Двое из них были мертвы: Аполлинер, который был ранен на войне и стал жертвой эпидемии 1918 года, и Канудо; а двое других –

Сандрар и Вальден – предали его. В то время как Шагал и Белла сражались с неопределенностью, Вальден вел расточительную жизнь, а Сандрар радовался тому, что стал знаменитостью. В октябре 1923 года его балет *«La Création du Monde»*[53] с музыкой Мийо, написанной под влиянием джаза, и с кубистскими декорациями нового друга – живописца Фернана Леже – открывал сезон в Театре на Елисейских полях. Хотя Монпарнас потерял свой блеск, его жители не испытали ничего подобного травмам революционной России. Там, как и перед войной, на авеню Обсерватории проводились русские балы; модель Кики де Монпарнас во время бала спускалась по лестнице, роняя на каждой ступеньке по одной детали одежды, так что внизу на ней оставалась только диадема из перьев. Позднее Сандрар вспоминал, что перед одним из балов труппа артистов надела костюмы арлекинов, один артист случайно сел на палитру Робера Делоне, приведя тем художника в неистовство, потому что «тогда он как раз добавил в свою синюю краску много лазури, что стоило ему целого состояния». Делоне, слегка повоевав в Испании и Португалии, без усилий снова вошел в парижскую жизнь в роли пацифиста. Соня Делоне во время революции потеряла свое российское состояние, но держалась на плаву, начав успешный модельный бизнес. Шагал явился призраком у дверей «ревущих двадцатых», он все еще не мог расстаться со своим прошлым, в то время как его друзья уже радовались жизни.

Активнее всего воспользовался благами от нелегальной продажи работ Шагала Гюстав Кокийо. После его смерти в 1926 году выяснилось, что у него оставалось пятьдесят шесть холстов Шагала. Кокийо знал, как эти работы продавались, и в 1923 году вовсе не был склонен хоть что-нибудь вернуть автору. Однако Кокийо написал то, что Шагал называл «прекрасная статья обо мне», и благодаря его влиянию Воллар обратил внимание на Шагала. Так берлинская история, в которой человек, укравший работы Шагала, жил припеваючи, повторилась в Париже, потому Шагал со все большим недоверием стал относиться ко всем дилерам, покупателям и продавцам.

> «Смотря в чьи (и как) руки я попаду. А не то беда ведь здесь, – писал он Белле. – Вот Модильяни бедный. Он теперь славен уж после смерти и многостоющ».

Шагалу повезло, что, когда он был в таком настроении, рядом сразу же возник Воллар со своим большим лбом, который, как говорил Пикассо, похож на жирный кусок языка, с проницательными, опущенными вниз глазами, с прожорливым телом и грубоватыми манерами, умудренный житейским опытом,

интеллигентный, ленивый, энергичный, тщеславный и очаровательный. Он обладал и добродетелями, и недостатками, чем Шагал восхищался и что понимал. Воллар выглядит как гигантская обезьяна – шутили в Париже, – и все же «у самой красивой женщины из всех, когда-либо живших на свете, – говорил Пикассо, – никогда не было столько написанных, нарисованных или гравированных портретов, сделанных Сезанном, Ренуаром, Руо, Боннаром, Форе, сколько было их у Воллара. У этого мужчины было тщеславие женщины». Хотя в то время Воллар уже находился в самом сердце парижского истеблишмента, начинал он как аутсайдер. Он родился во французской колонии, на острове Реюньон, а в Париж приехал, чтобы изучать право.

Встреча в 1923 году с таким уважаемым человеком, как Воллар, в его галерее на рю Лафит перенесла Шагала в атмосферу волшебной сказки. В 1911 году у ярко освещенного окна стоял, прижав лицо к стеклу, молодой человек, отчаянно желавший увидеть Сезанна, но он был слишком застенчив, чтобы решиться войти внутрь. Теперь дилер, который организовал первые выставки Сезанна, Ван Гога, Матисса и Пикассо, сам искал его расположения. Среди клиентов Воллара были и Гертруда Стайн, и Альфред Барнс. К 20-м годам богатство дилера дало возможность ему осуществлять свою страсть: публиковать роскошные *livres de peintre*[54] таких художников, как Боннар и Руо. Теперь он предложил Шагалу проиллюстрировать детскую книгу графини де Сегюр «Генерал Дуракин». Шагал сделал ему встречное предложение: проиллюстрировать одну из самых любимых им и Беллой книг – «Мертвые души» Гоголя. Воллар его принял и гарантировал финансовое обеспечение, вскоре Шагал начал работать над серией из 107 гравюр. Шагалу было очень важно, что таким образом поддерживалась творческая связь с Россией, а также получала развитие его последняя работа – гравюры с сюжетами жизни малых российских городов, которые он делал для книги «Моя жизнь» в Берлине.

И тем не менее Шагал писал Белле: «Были бы нужны уже и картины здесь». Дилер-коллекционер из Кельна, Сэм Зальц, который купил в Берлинской галерее *Lutz* картину «Над городом», проявил интерес к покупке еще нескольких картин, но Шагал волновался: «Я не пойму, как можно послать картины через Кельн». Между тем русские картины, лежащие в Берлине у Беллы, должны были быть отправлены поездом в Париж, но на бельгийской границе «багаж выносится или вываливается из багажного вагона, и тут же он вскрываться должен таможенным чиновником». Таможенные формы и чеки понадобятся в обеих

странах. Возможно, путешествие через Амстердам было бы безопаснее, хотя и дороже. Пока Шагал колебался, он все ждал ответа на заказное письмо в Берлин, но не получил его. Почта ли была в этом виновата? Смогла ли Белла совершить все эти маневры?

В отсутствие жены русско-еврейский скульптор Мойше Коган сделался необходимым Шагалу помощником в практических делах, он добыл комнаты в предместье Сен-Жак, куда следовало переехать сразу же, еще до приезда Беллы. «Но я боюсь чужих, как бы присутствие их не мешало мне начать хоть работать, – писал Шагал Белле. – Я же капризный в этом». И тогда Шагал предложил Когану поехать в Берлин, чтобы помочь Белле переехать в Париж. Без нее Шагал чуть не потерял рассудок:

«Ах – пиши мне. Пиши мне. Я не могу! ждать. Ательишко с комнатками красятся сейчас в белый масляный цвет. Будет чисто… Только что видел Пуни. И они уже здесь… Что они здесь будут делать, не знаю… Может быть, мне приехать ради тебя, забрать?.. Скоро осень. И я не знаю, в ателье ли ты еще или взяла комнату, и мне тебя перетаскивать из ателье куда-то, когда нужно сюда… Кошечка, что с тобой?»

Они все реже и реже переписывались. Белла, напряженная и озабоченная сверх меры, писала совсем редко. Шагал позволял себе начать письмо ей и тут же оставить его на столе в студии, потом начинал письмо снова, но так и не отправлял в Берлин. К октябрю, когда виза Беллы все еще не была готова, он продолжал волноваться, но теперь уже пытался ободрить ее:

«Я не знаю, я пишу тебе довольно часто. А ты пишешь что редко? Вот ты пишешь редко, мало и немного. Холодновато. А? Нет? Дорогая, не раздражайся. Разгладь свое личико, улыбнись нежно, похохочи. Ну как твое тельце? Где ты, бедная, спишь? Как кошечка-дочка?.. Я думаю о вас все время, когда же вы собираетесь быть здесь? Моим картинам будет сопутствовать успех. Я тебя целую».

Наконец, в конце осени Белла и Ида приехали. Белла, не теряя времени, стала заниматься укоренением Шагала во французском художественном сообществе. Фотография с Волларом и Анри Дереном конца 1923 года показывает всех троих театрально позирующих Шагалов. Сам Шагал, нервный, но с улыбкой, стоит позади группы, в центре сидит задумчивый и громадный Воллар. На переднем плане семилетняя Ида в полосатой французской рубашке, в берете, притворяется, что курит сигарету. Рядом с ней Белла, украшенная цветами и белым шарфом, выставляет напоказ стрижку по самой последней моде, она смотрит прямо в камеру. Видно, что Шагалы сильно

измучены, но все-таки продолжают сражаться. Как в 1911–1912 годах Мойше стал в Париже Марком, так мадам Шагал теперь сменила свое русско-еврейское имя Берта на более благозвучное имя Белла, основанием для чего, вероятно, послужило ласковое обращение «Белочка», которое уже давно использовал Шагал. Хотя рядом существовал, по крайней мере, один заметный прецедент с этим именем – успешная владелица галереи, еврейка Берта Вейль.

> Вскоре по приезде в Париж Белла также убавила свой возраст на целых шесть лет, записав в официальных бумагах дату рождения: 2 декабря 1895 года. Теперь ей было двадцать восемь вместо тридцати четырех. Единственное, что могло вызвать сомнения, так это тот факт, что получалось, будто во время создания картины «Моя невеста в черных перчатках» ей должно было быть всего четырнадцать лет. Но картина висела на какой-то стене в далеком Ганновере, а стереть следы прошлого стоило хотя бы только для того, чтобы придать эмигрантской жизни приятное возбуждение.

В багаже у Беллы находились русские картины, которые не были проданы в Берлине, а также список лучших парижских кондитерских и адреса шикарных бутиков (таких как «Одежда», «Модный выбор», «Фуррюр» на авеню Луи в Брюсселе, где она приобрела меха и платья, подлежащие таможенному обложению). Она привезла только кашемировые шали и роскошные бакинские ткани того же качества, что и скатерть, отданная Шагалу в 1915 году и ставшая холстом для картины «День рождения». Заботами Беллы в 1924 году это знаменательное полотно было быстро продано Сэму Зальцу в Кельн. Благодаря своей восточной экзотике и романтичности оно всегда относилось к числу самых популярных работ Шагала.

Известные семейные фотографии 1924 года показывают умышленно модернизированное окружение: на этих фотографиях три Шагала изо всех сил разыгрывают пьесу на тему русского шика. В одном кадре, в углу большой комнаты, Белла в черном шелковом платье с большим белым воротником, похожем на тот, что на картине «День рождения, обнимает Шагала, растянувшегося в шезлонге с расшитыми подушками; у ног родителей Ида сжимает в руках куклу. Над ними висит та самая картина, дающая представление об их русской молодости. На другой фотографии Белла обнимает круглолицую смеющуюся Иду в бархатном платье, сидящую в шезлонге; Шагал, опираясь на его ручку, главенствует и над ними, и над своими работами. Позы

персонажей продуманы, а в двух картинах над семейной группой особенно сильно выражены монументальные русско-еврейские темы. Это картины «Над Витебском» и «Молящийся еврей» («Черно-белый еврей»), последняя – копия, недавно сделанная Шагалом. Холсты почти полностью выдержаны в черно-белой тональности и этим поддерживают колорит фотографии.

Совершенно очевидно, что позы, якобы случайные, и богемная окружающая обстановка дома на этих двух фотографиях проработаны до последнего дюйма. Недаром же Шагал был театральным художником, а Белла стремилась стать актрисой. Однако глядя на эту семью, сжавшуюся в уголке, где находятся предметы, напоминающие им о доме, понимаешь, что они лишь сейчас перестали чувствовать себя беженцами.

Ида, в чьей детской памяти существовал Витебск, говоривший по-еврейски, теперь начала учить четвертый язык за восемь лет. Она никогда не ходила в школу, что типично для семей эмигрантов. Когда семья окончательно устроилась в Париже, у Иды появилась французская гувернантка и разные частные учителя. Балетом и музыкой она занималась у мадам Кшесинской, бывшей публичной любовницы Николая II. Дома семья говорила по-русски (Белла и Шагал были «мамочкой» и «папочкой»), Ида училась у Беллы готовить основные блюда русской кухни: борщ, блины, голубцы. Ида и Белла редко разлучались, они были очень близки, и за всю жизнь Ида не слышала ни слова критики от своей обожаемой мамы. С отцом у нее были более эмоциональные отношения, отмеченные шумными ссорами и примирениями, подкрепленные горячей преданностью с ее стороны и гордостью – с его.

Декорациями служило новое жилье Шагала – студия и квартира в доме № 110 на авеню д'Орлеан, куда они переехали в начале 1924 года. Дом в предместье Сен-Жак был недостаточно хорош. Вскоре после приезда Белла вывезла оттуда семью, устроив обмен с польско-еврейской семьей живописца Евгения Зака, который уступил Шагалам квартиру большего размера. Здесь, пока Шагал набросился на офорты по Гоголю, Белла распаковывала книги по искусству, тома русской поэзии и создавала публичное лицо их жизни в изгнании.

«К нему можно прийти, когда вам угодно. Марк, как упорно работающий сапожник, сидит над своими медными пластинками, праведный ремесленник Бога. Его жена, которая содействует ему в искусстве, как медсестра около лихорадящего больного, громко читает ему текст», – вспоминал немецко-французский поэт Иван Голль, входящий в круг полиглотов, которые теперь собирались на авеню д'Орлеан. Голль удачно отразил впечатление, которое

производила эта русская семья на новых западных друзей:

«Они продолжают смеяться. Ида, их семилетняя дочь, спрыгивает с фортепиано и тоже хочет послушать рассказ, и теперь, под аккомпанемент смеха этой странной семьи, нас развлекают фантастические ситуации, со всем юмором и трагедией России. И отец Марк, самый безумный ребенок из них троих, делает гримасы, высовывает дочери язык, щекочет жену по ребрам, опускает волосы вниз на лоб – и в то же время рисует… И все время Марк смеется, гримасничает, позволяет Иде себя щипать, колотить и рычит свое ежедневное *«Je suis si malheureux! Je veux mourir!»*[55]»

«Автопортрет с гримасой» 1924 года, где Шагал искажает лицо в забавной ужимке, ухватывает его настроение. Для Шагалов было естественным подыгрывать Гоголю, с его трагическим юмором, с русской смесью сатиры и сострадания, фантазии и реальности, игривости и фатализма. Гоголь был тем русским писателем, которого Шагал чувствовал близким себе. Художник уже придумывал костюмы – их не использовали – для московской постановки «Ревизора» Гоголя. В 1923 году Шагал выбрал «Мертвые души» потому, что в поэме во многом отразились его искусство и жизнь. Сюжет, в котором подробно рассказывалось об эпическом путешествии мошенника Чичикова по провинциальной России: о его сделках с бюрократами и жуликами, о покупке имен умерших крепостных, все еще числящихся за их самодовольными владельцами, – открывал перед Шагалом беспредельные возможности вернуться в воображении в деревенскую Россию его детства. Офорты к «Мертвым душам», сделанные в начале нового периода жизни Шагала во Франции, психологически эквивалентны той переработке, которой он подверг свои ранние русские работы в 1911 году, когда впервые приехал в Париж. Кроме того, Гоголь писал свою книгу в течение двенадцати лет жизни в Западной Европе, когда он с неким гипнотизирующим его отчаянием смотрел на Россию издалека, что соответствовало ощущениям Шагала.

> «Мертвые души», опубликованные в 1842 году, ждал неожиданный прием: и реформаторы, и реакционеры сражались не на жизнь, а на смерть, предъявляя Гоголю претензии.

В советские времена книга исполняла роль социальной критики, на что Шагал ответил переделкой поэмы в *comédie humaine*[56]. Тепло, энергично, остроумно, сдержанно, с обилием технических приемов и образной изобретательностью – едва различимые, изящные линии, незаметно переходящие от оттенка

к оттенку, неяркие, тонкие, шершавые штрихи смазанной или пунктирной структуры – Шагал изображал персонажей Гоголя и даже животных как порочные человеческие типы. Не отступая от текста, который Белла громко читала ему в то время, как Шагал работал. Он не отступал и от стилизации, и от гиперболы оригинала, изображая сутулого кучера, пьяницу Селифана, ругавшего коренную лошадь тройки, которая взвалила всю работу на пристяжных; двух деляг – хитрого Чичикова и сладкоречивого Манилова, одетых в пальто и так неуклонно сохраняющих свои позиции в сделке, как пальто сохраняют их тела от русской зимы; голову конторщика, высовывающуюся над его столом, поскольку он просто прирос к своему месту; чиновников, которые пишут руками и длинными носами, и их пунктиром намеченные столы и чернильницы; Коробочку, нагромоздившую нелепую сюрреалистическую гору подушек на пуховой кровати. «Для каждой картины своя техника, своя философия, своя точка зрения – все картины разные, как разнятся люди и каждый день, как он это делает? – изумлялся Голль. – Один веселый, другой чистый, как снег, еще одного видим сквозь легкую дымку алкоголя, телят в небе и цветы в животах девственниц; но что за посвящение себя – еврейский святой Франциск Ассизский».

В шагаловской интерпретации присутствует почти средневековая точность, направленная против влияния немецкого экспрессионизма, что придает особое значение мистике и гротеску произведения Гоголя. Шагал «смотрит на персонажей писателя глазами склонного к галлюцинациям художника двадцатого века, экспрессиониста, который уже усвоил опыт социального переворота, немыслимого в предыдущем столетии», – писала русский критик Наталья Апчинская. Делая офорты, изображавшие огромную, продуваемую ветрами Россию, несчастную, инертную и все же великую в своей жизнестойкости, Шагал опирался на свой собственный жизненный опыт надежды и разочарования в родине. Гоголь написал о персонажах, глядящих сквозь смех и слезы, на мир и жизнь, которая проносится мимо. Шагал сохранил трагикомическую живость и яркость, но, поддаваясь влиянию Парижа, привнес в свои иллюстрации нюансы французского остроумия, которые немедленно подействовали на его окружение. «Шагал ухитряется удивительно правдиво предложить появление наружности Луи-Филиппа в России гоголевского времени», – утверждал Воллар. Так Шагал, иллюстрируя «Мертвые души», гонится за своим собственным оптимизмом во имя выживания и адаптации, во имя непрерывности потока вибрирующей жизни и для России, и для себя. В первый год в Париже Гоголь был его «дорогой жизни»

к прошлому и главным источником его доходов.

Гоголь сетовал, что «нет пророка в отечестве своем». Его горестная жалоба была созвучна настроению Шагала, и все 20-е годы художник не мог отказаться от идеи, что он должен все-таки получить признание в России. «В Москву пишу вам почти одному, т. к. другие меня почти забыли и вряд ли мной интересуются», – писал он в марте 1924 года Павлу Эттингеру, огорчившись, что никто в России не заказал у Кассирера комплект иллюстраций к «Моей жизни». Текст «Моей жизни» не был опубликован ни на одном языке, пока в 1925 году его не перевели на идиш и не напечатали в пяти выпусках нью-йоркского журнала *Di Tsukunft*. К 1926 году Эттингер, которому Шагал продолжал отдавать нелепые приказы, требуя организовать выставки его работ в России (с ее социалистическим реализмом) и послать еврейские росписи в Париж, был его единственным корреспондентом на родине. «Вы знаете, что я почти оторван от России, – писал Шагал. – Никто мне не пишет и мне «некому» писать. Как будто и не в России родился».

И для Беллы, и для Шагала контакт с их семьями все слабел. В 1924 году в Москве умер Шмуль-Неух Розенфельд, отец Беллы. Алта жила одна до тех пор, пока ее, уже очень старую, не взяла вдова ее тихого сына Менделя, который умер от рака горла в 30-е годы. Исаак, старший сын Розенфельдов и единственный, кто сохранял оксфордский еврейский стиль, закончил медицинское обучение в Швейцарии. Он приглашал Алту жить с ним, но ей отказали в визе (явно из-за дезертирства Шагала и Беллы из Советской России). Читая кадиш (еврейскую поминальную молитву) по своему отцу в синагоге Базеля, Исаак, когда ему был сорок один год, познакомился с рабби, женился на его дочери Гинде и приехал с ней в Париж, благодаря чему Белла стала поддерживать отношения с этой ветвью своей семьи. Гинда, чрезвычайно религиозная и малообразованная, благоговела перед Беллой, в ее честь семейная пара назвала свою единственную дочь. Так появилась еще одна Белла Розенфельд. «Белочка, не забывай, дорогая, что ты теперь Белочка и что не было ничего такого совершенного, такого высокого, как она», – писала Ида двоюродной сестре, после смерти матери, выражая обожание, которое три женщины испытывали к Белле Шагал. В парижские годы Шагалы регулярно отмечали еврейские праздники, такие как Пасха, с Розенфельдами, хотя их отношения были не совсем равными. Шагал так и не забыл того презрения, с каким Розенфельды поначалу приняли его, и не мог не ликовать по поводу своего собственного успеха, когда Исаак все продолжал сражаться за врачебную практику. Белла уважала требования

Гинды, признававшей только кошерную пищу, и, когда та бывала у них в гостях, готовила для нее вегетарианские блюда, но Ида, случалось, жаловалась, что от Гинды «пахнет фаршированной рыбой». Когда после смерти Беллы ее племянница приезжала и требовала кошерную еду, Шагал сердился, поскольку он считал это давно отброшенным, неуместным обычаем, и отказывался исполнять просьбу гостьи.

Со своей собственной семьей Шагал контактировал еще меньше, да и не проявлял особого интереса к общению. К двадцатым годам пять его сестер были замужем и имели детей. «Может быть, как-нибудь пришлите Ваши физиономии. Если можно, особенно любительские, случайные, а не с ретушевкой у фотографа», – писал Шагал в 1923 году, но он был ленивым корреспондентом, и вскоре сестры предпочли забыть об их родстве со знаменитым дезертиром. Маня, дочь Иды Ароновны Гольдберг (кузина Иды Шагал, родившаяся в Ленинграде в 1924 году и также названная в честь бабушки), вспоминает, что «в детстве и юности они, дети, ничего не знали о Марке Шагале. Родители говорили о нем всегда украдкой, шепотом. Потом, когда они стали старше, то сами поняли, что это имя лучше не упоминать, чтобы не было неприятностей на работе».

В Париже Шагал испытывал ностальгию, но к ней всегда примешивались противоположные чувства по отношению к России. Русское эмигрантское общество существовало сначала по необходимости, будто бы ненадолго. Одним из первых шагаловских визитов в 1923 году был визит в элегантные апартаменты Бакста, где он вновь увидел своего старого учителя, – «очень любезен был… но нельзя сказать, чтоб он сейчас же разорвался ради меня на части». Больше повезло Шагалу с Александром Познером, писателем, который входил в окружение Винавера и помогал молодому художнику в Санкт-Петербурге между 1908 и 1911 годами. Познер и Винавер были центральными фигурами в русском Париже. Теперь Познер снова пришел на помощь Шагалу, причем она была чисто практической, например, с визами. «Познер славный человек. Через него мы войдем в знакомство со многими русскими писателями и другими», – подбадривал Беллу Шагал. Эта Россия в миниатюре была их утешением. Шагалов пригласили на свадьбу сына Винавера; Бакст приходил на вечер по поводу дня рождения Иды, когда ей исполнилось восемь лет; поэт-экспрессионист, пишущий на идише, Перец Маркиш согласился перевести мемуары Шагала на русский. Но у этих людей оставалась любовь к царской империи, чего Шагал, выходец из рабочего класса, еврейский художник-авангардист, не мог разделять.

Многие русские испытывали удушье от этой эмиграции: сын Познера стал советским шпионом, а Маркиш в 1926 году вернулся в Советский Союз. В Шагале полыхала старая враждебность, и он не мог скрыть своей обиды. Художника возмутило, что когда Александр Бенуа, навещавший Россию, писал о русских в Париже, то он даже не упомянул о Шагале.

В конце 1924 года Шагалы переехали в небольшой дом на алле де Пен в пригороде Булонь-сюр-Сен. В этом районе собралась русская аристократия, которая по большей части убегала на запад через Крым, оплачивая свой путь взятками в виде бриллиантов и золота. На рю Гуттенберг, выше дома Шагала, Беллы и Иды, в невообразимо стесненных обстоятельствах жили князь Юсупов, его жена и дочь, если сравнивать эту жизнь с их прежним положением богатейшей русской семьи. Юсуповы выживали – по иронии судьбы, как и Шагал, – продавая произведения искусства (в их случае – Рембрандтов, вывезенных контрабандой из санкт-петербургского дворца). Владимир Набоков писал об этом поколении изгнанников как о мертвых душах: «Едва осязаемые люди, которые стараются имитировать в иностранном городе мертвую цивилизацию, далекую, почти легендарную, почти шумерские миражи Санкт-Петербурга и Москвы 1900–1916 годов (которые даже тогда, в двадцатых и в тридцатых, звучали как 1916–1900 годы до нашей эры)». В кафе шестнадцатого округа бывали деятели дореволюционной русской культуры: писатели Иван Бунин и Марина Цветаева, художники Ларионов и Гончарова, композиторы Стравинский и Прокофьев, импресарио Дягилев. Это «гетто эмиграции было, в сущности, средой, наполненной культурой высочайшей концентрации и свободой глубочайшей мысли, чего мы не видели ни в одной из окружающих нас стран, – говорил Набоков. – Кто хотел бы отказаться от этой внутренней свободы ради того, чтобы выйти во внешний, привычный мир?»

Каждый русский художник отвечал на этот вопрос по-своему. Многие оказались заперты в прошлом, их искусство остановилось на той точке, с которой они покинули Россию: Бунин и Рахманинов оставались русскими романтиками XIX столетия, а первопроходцы Ларионов и Гончарова между 1919 и 1929 годами переделывали дореволюционные костюмы и декорации для балетов Дягилева. Шагалу, к которому Дягилев вряд ли обратился бы до 1914 года, была предложена постоянная ложа в Русских балетах, где он часто бывал. И все же Шагал всегда хотел уберечься от эмигрантских стереотипов. Он считал, что Дягилев

продавал французской туристической публике пародию на русскую экзотику. Поскольку Шагал был одиноким «еврейским красным русским», для которого «грезы авангарда и революции скисли», то каким теперь должно было стать его искусство? «Что нового? Что художники – все еще Родченко?.. или Малевич, или спокойно ищут?» – горестно спрашивал Шагал Эттингера в декабре 1924-го, спустя два с половиной года после того, как оставил Москву. Когда Шагал, в конце концов, расхрабрился и вернулся к станковой живописи, то поначалу писал копии тех главных работ с русско-еврейскими мотивами, которые утратил в Берлине, оставил в России или продал. Выходило, будто он требовал обратно свою собственность у Вальдена, но также и составлял опись того, что определяло его художественную идентификацию.

Эти копии не переделывались по-новому, скорее Шагал был склонен писать их как можно ближе к оригинальным картинам. В тех случаях, когда у него перед глазами были оригиналы – «Молящийся еврей» («Черно-белый еврей»), картина, которую Шагал, по поручению Кагана-Шабшая, должен был передать в Париже его сестре; полотно «День рождения», которое Шагал скопировал перед продажей Сэму Зальцу, – сходство между двумя версиями, сделанными с промежутком в десять лет, было достаточно сильным. Новые версии других картин периода 1923–1924 годов делались по памяти, а иногда с опорой на фотографии: «Зеленый скрипач», «Продавец скота», «Я и деревня», «Над городом», «Над Витебском», «Понюшка табаку» – и выглядели скорее как варианты оригиналов. В их композиции появился более свободный и менее интенсивный ритм, форма стала более открытой, цвет приобрел больше нюансов и стал более изменчивым. Эти реконструкции, этот взгляд назад, на Россию, как и офорты к «Мертвым душам», стали типичными переходными работами Шагала, они проложили дорогу к новому французскому стилю, который теперь решительно провозглашал себя в его живописи, сконцентрировавшейся на свежих темах 1924–1925 годов.

Этот сдвиг отметил третье изменение в шагаловской живописи, вслед за крупными достижениями 1911 года, когда он впервые попал в Париж, и 1914 года, когда он вернулся в Россию. В этот раз свою роль сыграли многие факторы, в том числе и географический. Уроки, полученные во время трехгодичной работы над гравюрами для книг «Моя жизнь» и «Мертвые души», помогли живописи маслом, которая приобрела у Шагала новую плавность и чуткость к нюансам тональности. Эта деликатность в сочетании с очарованием, которое он снова почувствовал в

lumière-liberté Парижа, и с восторженным открытием французской деревни, позволили ему отважиться писать воздушные, богато модулированные картины, чего он не делал раньше.

Глава шестнадцатая «Lumière-liberté». Париж 1924—1927

«Я хочу искусства земли, а не только искусства головы», – сказал Шагал в 1924 году. Еще до приезда Беллы в Париж он поддерживал себя, совершая короткие поездки за город, «где природа (французская: Писсарро для блаженных певцов пейзажа) великолепна. Просто чарует глаз грация, ясность и простота пейзажа. Нет «искусственности», как мы видали в Германии. Сезанн понятен здесь». Шагал понимал, что для того, чтобы стать французским художником, следовало идти по пути подчинения французскому пейзажу, и сразу, как только они с Беллой устроились на авеню д'Орлеан, стал пользоваться любой возможностью выехать из Парижа. В 1924–1925 годах Шагалы путешествовали по северной Франции, и на чали они со спокойной, зеленой сельской местности острова Адам на реке Уазе, близ Оверни. Соня и Робер Делоне и их сын Шарль (который был на пять лет старше Иды и был помешан на джазе) проводили каждый *weekend*[57] в своем загородном доме, и Шагалы часто гостили у них.

Новый парижский друг и приверженец Шагала, Флоран Фельс, ведущий критик-искусствовед парижского журнала *Nouvelles littéraires*[58] имел дом у реки Септей, и Шагал с Беллой настолько уютно почувствовали себя в этом месте, между Сеной и Уазой, что стали снимать две комнаты у полицейского Альберта Ги неподалеку от деревушки Моншове, расположенной в холмах мягких очертаний. Туда они временами приезжали пожить, вплоть до 1927 года: ели свежие яйца, жили в простых комнатах с тяжеловесной деревенской мебелью и огромными пуховыми кроватями, с апельсиновыми цветами под стеклянным куполом и с фотографией месье Ги, солдата Первой мировой войны, на каминной доске. На открытке, отправленной Шагалом Белле с надписью *«Montchauvet La Grand Rue»,* – узкая, в жидкой грязи улица, идущая вдоль аккуратных каменных стен, узор кустов и деревьев и маленькие деревенские дома. Эта сцена, контрастная авангардному Парижу, могла оставаться неизменной двести лет. Шагал дорисовал на открытке вторую каминную трубу, себя, стоящего на крыше одного из домов, и летящего по небу ангела. После трудностей длительной разлуки и первого года в Париже в этом сельском раю дух Шагала воспарил. Он закончил офорты с иллюстрациями к поэме Гоголя и начал писать пейзажи – голые деревья острова Адам зимой, церковь в Моншове и деревенский

сквер.

Фельс, сердечный, остроумный горожанин, исполнял роль якоря. С 1925 года он издавал новаторское обозрение *L'Art vivant*[59], и его загородный дом привлекал множество писателей, художников и коллекционеров. Там бывали: Воллар, оживлявший эти собрания своим смехом (Фельс сравнивал его с каннибалом, пожирающим слегка поджаренную молодую девушку); живописцы Вламинк и Дерен; Макс Жакоб, перешедший в католичество; польский еврей Мойше Кислинг, портретист, занимающий в обществе видное положение (Шагал был знаком с ним по «Улью»); молодой Андре Мальро; поэт и художественный критик Андре Сальмон, который пять лет жил в Санкт Петербурге и говорил по-русски; поэты Иван и Клер Голль. *«L'Art vivant»* именовался *revue d'elegance*[60] и обращался не только к изящным искусствам, но и к парижским *cafés chantants,* блошиным рынкам, джазу и кино.

Фельс, внук Теодора Дюре, первого историка импрессионизма и друга Курбе, вырос в роскошных апартаментах на рю Виньон, где даже в комнате служанки висели картины Тулуз-Лотрека. Фельс считал себя защитником тех, кого он называл «новые дикари», к которым принадлежал и его дедушка пару поколений назад.

В космополитическом круге эрудитов Шагал расцветал. Он и Белла поддерживали дружбу с двумя семейными парами тридцатилетних, говоривших на многих языках, Делоне и Голлями. Кроме самоуверенного, но всегда сомневающегося, доброжелательного Робера, все члены этой компании были евреями, и все они поставили перед собой нелегкую задачу – превратиться во французов. Соня Делоне (бывшая Сарра Штерн) была из России. Клер Голль (бывшая Клара Айшман) родилась в Нюрнберге и говорила, что в ней смешалась кровь прусского аристократа и древнего еврейского рода. Иван Голль (бывший Исаак Ланг) происходил из ортодоксальной еврейской семьи, живущей в разделенном Эльзасе, и дома он говорил по-французски, а в школе по-немецки. В отличие от остальных, Голль все еще посещал синагогу в день Йом Кипур и отмечал годовщину смерти отца. Для Шагала самым важным в нем было то, что он знал русскую литературу. В 1922 году Голль опубликовал *Les Cinq continents*[61] – антологию современной мировой поэзии, куда включил Маяковского, Есенина, Ахматову, Блока, Т. С. Элиота, Кавафи, Рабиндраната Тагора и парижан Сандрара, Аполлинера и Жакоба. Голли встретились в движении пацифистов, в дадаистских кругах Швейцарии, у Клер была дочь от первого брака. В 1918 году в Германии она ненадолго оставила

Ивана ради лирического поэта Райнера Мария Рильке, но в конце концов обнаружила в себе сильное притяжение к Франции и в 1919 году уехала с Голлем в Париж. Довольно скоро после этого из Испании вернулись Делоне.

Все они особенно ценили возможность обмена мнениями по поводу творчества. Фельс писал статьи о своих друзьях-художниках. Делоне писал Беллу, одетую в одно из знаменитых радужных платьев по модели Сони. Шагал рисовал поразительную рыжеволосую Клер (чья возбуждающая красота привлекала многих художников, начиная с Явленского и кончая Кокошкой) и иллюстрировал ее *Poèmes d'amour*[62], опубликованные в 1925 году. Все эти женщины – как и Белла, решившие ограничиться только одним ребенком, – были так же амбициозны, как и мужчины, и в 20-е годы Париж предлагал им более подходящую атмосферу, чем этот было до войны. В 1925 году Соня представила свою работу на Выставке декоративного искусства, а у Клер в 1926 году за сборником *Poèmes d'amour* последовал второй – *Poémes de la jalousie*[63]. Все они энергично занимались собственным продвижением.

Весьма земные Голли, жившие в квартире с видом на реку, ворвались во французское аристократическое общество и на литературную сцену на Левом Берегу, где центральной фигурой был Джеймс Джойс, с которым они дружили еще со швейцарских времен.

> Клер на фотографиях с мужем и сиамским котом по имени Мандалай выглядит как звезда коктейльной вечеринки. Будучи ужасно тщеславной, она старалась поддерживать свою репутацию femme fatale[64] до конца своих дней.

В этой группе только у Беллы, более тонкой, менее эффектной, не было самостоятельного пункта приложения дарования и надежд – всю себя без остатка она отдала работе мужа. У нее всегда было хрупкое здоровье, и в 1924 году Белла перенесла первую из множества хирургических операций: ее болезнь, которая играла важную роль в жизни Шагалов, обострилась из-за трудностей жизни в изгнании, стресса и недовольства по поводу своей роли в искусстве Шагала. Художник описывал Беллу Вирджинии Хаггард как «первого человека в его жизни, играющего роль постоянного критика. Ни одна картина не бывала закончена до тех пор, пока Белла не объявляла об этом. Она была верховным судьей; она вонзала свое мнение, даже если оно отличалось, чем у него, и он обычно в конце концов приходил к ее мнению». После смерти Беллы Шагал

писал: «Многие годы ее любовь оказывала влияние на мою живопись. И все же я чувствовал, что в ней, внутри оставалось еще что-то невысказанное; что в ее сердце было похоронено сокровище. Почему она так скрывала это от друзей, от меня? Почему нужно было оставаться на заднем плане?» Одной из причин был его собственный гений иного свойства, чем у Делоне и Голля: творчество Шагала, как и творчество Пикассо и Матисса, хотя и в другой художественной манере, в конечном счете внутренне отзывалось каждой женщине, попадавшей в его орбиту. Нервное расстройство Доры Маар, самоубийство Мари-Терезы Вальтер и Жаклин Рок, подруг Пикассо, стали легендой. Менее заметные мадам Шагал и мадам Матисс в 20—30-е годы много болели. Пьер Матисс говорил о том, что его мать была уничтожена «завесой грузности, медлительности, защитным покровом, скрывающим глубины гнева и утраты» и что причиной тому были чрезвычайные требования, которые предъявлял отец к ней и к их семейной жизни своей живописью. Шагал признавал: «Вся моя жизнь состоит в работе; все другое – вторично. Разумеется, любовь, смерть и рождение – это великие потрясения, но это же относится и к работе… Если работа не идет, то это разъедает меня изнутри». Белла, которую он считал соавтором своих работ, внутренне подхватывала эту энергию, но ей не хватало самовыражения. Одним из результатов этой неудовлетворенности были ее постоянные волнения о здоровье всех членов семьи (кстати, Ида тоже часто болела).

Беллу поддерживало то, что она занималась практической стороной жизни Шагала, она делала это со скрупулезностью, пристойно и с «чутьем, позволявшим поступать правильно в правильное время». В первые годы жизни в Париже у Шагала не было дилера, и Белла, обладавшая опытом работы в магазине, вела все переговоры в манере очаровательной, но и пугающей коллекционеров. С Сэмом Зальцем и его женой, например, который охотился в 1924 году за картиной «День рождения», а в 1925-м – за картиной «Над Витебском», она завязала дружбу и писала им письма на элегантном немецком до тех пор, пока не выяснилось, что с Зальцем не удастся договориться о цене. Белла и Шагал играли двойную игру: он притворялся, что ничего не понимает в бизнесе, в продаже картин; Белла же, в которой смешалась земная властность отца и ее собственная одухотворенность, добивалась доверия клиентов. Все это хорошо работало, поскольку эта семейная пара была в сговоре. Один коллекционер вспоминал, что когда он спросил Шагала о цене за картину, то получил в ответ: *«Je ne demande rien! Beaucoup d'affection de l'amitie seulement»*[65]. Когда же коллекционер стал

настаивать, то была вызвана Белла: *«Excusez, Monsieur, vous me genez avec ces questions qui me sont pas familieres. Peut-etre ma femme pourrait vous renseigner. Elle est tellement plus au courant des problemes materiels»*[66]. Но коллекционер увидел, что Шагал в зеркале делал ей знаки по поводу цены, которую она должна запросить. *«Cela fait dix mille»*[67], — сказала она.

Андре Сальмон оставил краткий портрет Беллы: «красивая и совершенная жена». Шагал доверил Сальмону и его жене Жанне переводить свои русские мемуары на французский. В отчаянии от необходимости отвечать высоким стандартам Беллы, Сальмон взял рукопись и сосредоточенно изучал ее в саду дома Шагала в Булонь сюр Сен. Сальмон представлял себе Шагалов, как «пару, подвешенную в пространстве», и был настолько ими очарован, что так и не довел до конца эту работу. Он вспоминал:

«Белла была полна энтузиазма по поводу этого проекта. Должно было выйти интересно и очаровательно… Но Беллин чай, Беллины тарелки с вкусной рыбой, Беллины кислые огурцы, ее изумительные пирожные определенно сводили на нет все наши лучшие намерения работать серьезно. И когда не было чая, что сбивало нас с толку, когда, случайно, мы начинали сражаться с двумя словарными наборами, Белла появлялась и звала мою жену и меня в сад:

– Дорогие друзья, быстро идите и посмотрите на нашего прелестного ребенка на качелях. Качайся, Ида!

Ида на качелях и правда была великолепным зрелищем. Мне тут же захотелось самому покачаться. Тогда Белла убежала, чтобы взять свой фотоаппарат. Так что одним из моих воспоминаний того периода являются… два образа: милого ребенка Иды и обескураженного переводчика на качелях, поднимавшегося вверх, но по-прежнему далекому от сфер, в которых Шагал создавал свои творения, немедленно осчастливливая их несколькими мазками кисти и без длительного предварительного рисунка».

Так Шагалы играли свои роли, и умудренные житейским опытом посетители, такие как Сальмон, знали, что это спектакль, но, как бы то ни было, принимали его. Жизнь Беллы как музы, менеджера и матери была наполнена, но в ней не было места независимости: она теперь остро чувствовала каждый отъезд Шагала, даже на короткое время, его отсутствие было потрясением для ее хрупкой натуры. «На улице тьма, холодно, и так же мне на душе, – писала она ему в 1924 году. – Хоть бы теплое слово… Оставь пейзажи, невозможно работать на улице в такой холод. Пиши мне. Пиши. Что же ты?» Ида тоже писала письма: «Папочка – я целую тебя крепко», – к чему Белла грустно добавляла: «И я тоже. Ее буквочки как будто уже чмокают в

щечки», – и прикладывала еще четыре страницы бумаги, исписанные нетвердым почерком, где видны ее сомнения по поводу времени возвращения мужа.

«Почему ты хочешь, чтобы я огорчалась и выглядывала в окно, и не дашь мне знать заранее, когда приезжаешь?.. Так будет всегда. Я хочу узнать, когда приходит поезд. В самом деле, не мог бы ты сообщить мне, не мог бы телеграфировать, когда приедешь? Даже если ты приезжаешь ночью, но, конечно, лучше, если это будет днем… В любом случае, напиши мне. Ничто в мире не делается так шиворот-навыворот, как это делаешь ты. Так что видишь, мой дорогой, как я теперь тебя жду».

Иногда Ида добавляла рисуночки – себя и маму, и свои приветы на русском или на робком, весьма эмоциональном французском: *«On t'attend [sic] tous les heures. Viens… De touts nos forces. La petit grande fille Ida Chagall»*[68], — который она восприняла от Беллы и который отражал ее собственный стиль. «Две женщины» Шагала, как он называл жену и дочь, вселяли в него чувство вины, так же как любовь и зависимость. «Моя дорогая пташка [точно так же ласково обращался к жене Прокофьев], ты забыла о своей галке? Ты так занята собой, у тебя столько дел, – писал Шагал Белле в открытке из Моншове. – Посмотри, какой я идеальный муж, я пишу тебе каждый день, когда пью свой кофе».

Но чаще всего семейная пара путешествовало вместе с Идой, которая росла в студии и стала не по годам развитой девочкой, впитывавшей мир своих родителей, легко находящей контакт с их друзьями и совершенно не привычной к общению с детьми. В марте-апреле 1924 года Шагалы вместе с Голлями посетили Нормандию. Фотография двух супружеских пар и Иды, все рука об руку, усевшихся на балюстраде в ветреный день, показывает мужчин расслабленными, а женщин – несколько напряженно позирующими перед фотоаппаратом; Ида играет очаровательного ребенка.

> Клер Голль довольно едко заметила, что «Шагал обожал Иду, которая тиранила отца, как только может делать это семилетка». Но проводя время на модном побережье, Шагал писал Делоне: «Мы здесь счастливые и глупые».

В июне Шагалы вернулись на северный берег, чтобы провести оставшиеся каникулы на острове Бреа в Бретани. Картина «Окно» – вид на луга, деревья, дома и маяк, который возвышается на вытянувшемся в море мысу, – написана на верхнем этаже их отеля. Пейзаж обрамлен проемом окна, в стекле и в подоконнике

которого отражаются звонкие цвета прибрежной природы. Мягкий свет объединяет две поверхности этой изящной картины, тема которой – интимная связь между интерьером и природой – показывает, что Шагал внутренне принял французскую сельскую местность, она стала ему близка. Такой же флер меловой голубизны, изумрудной зелени и темной травы опускается на картину «Ида у окна». Девочка сидит на подоконнике около вазы с цветами, и вид на море и небо, открывающийся из окна, находится в равновесии со сценой внутри.

Все угловатое и дерзкое в живописи Шагала периода русских лет здесь смягчилось и поменяло тональность. Украшенные радужным цветом картины «Окно» и «Ида у окна» своей тонкой текстурой и мягкой тональностью смотрятся уже как французская живопись, просматривается связь с Боннаром и Моне. Начиная с этих полотен, устанавливается интонация работ Шагала 20-х годов. Даже когда в 1924–1925 годах Шагал возвращалс к русским темам («Красные домики», «Корыто»), интонационно картины становились мягче, цвета их более неопределенные. Однако именно во французских пейзажах, картинах с цветами и немногочисленных портретах искусство Шагала этих лет продвигалось вперед. В нем все говорит о новой гармонии и интересе к природе, тогда как в первый парижский период его искусство было метафизическим и страстным, тоскливым выражением мечтательной юности. Во втором французском периоде Шагал открылся миру и французскому пейзажу. Он осмелился выражать себя в новой манере, уйдя далеко от разрушенной России и от ее настойчивого требования отображать идеологическую позицию. «Что я захотел сделать – я захотел придать конкретную и человечную форму слабости человека перед лицом Природы, – говорил Шагал искусствоведу Морису Реналю в 1927 году. – Я пытался не мстить Природе, но создавать выразительную параллель ей, если можно так выразиться. У каждого из нас есть свои личные особенности характера, и мы должны иметь смелость это воплощать».

В гуле Парижа 1924 года с первыми манифестами сюрреалистов, с одной стороны, и новыми классицистами – с другой, Шагал тихо стоял в стороне. Сюрреалисты пытались заявить на него права: Андре Бретон, ссылаясь на Аполлинера, который в 1912 году определял ранние парижские работы Шагала как сюрреалистические, доказывал, что творчество модернистов во многом обязано и мечтательности Шагала, и его чувственной выразительности. Но Шагал так и держался особняком. Он не доверял уверенности сюрреализма в том, что Бретон называл «чисто психическим автоматизмом» – практике спонтанного

письма или рисунка, открывавшей, как полагали сюрреалисты, непосредственный, нецензурируемый подход к их бессознательным мыслям. Шагал, будучи осознанно автобиографичным художником, считал этот подход мошенническим и говорил, что «причудливая или алогичная конструкция моих картин, как могло казаться, должна была бы встревожить меня, если бы я понял, что задумал их писать с примесью автоматизма». Он презирал качество работы тех художников, которые «предлагают значительно меньше свидетельств природного таланта и технического мастерства, чем это было в героические времена перед 1914 годом».

Более того, его собственная работа была теперь менее фантастичной и менее повествовательной. Вместо этого в пейзажах и особенно в двух портретах – шедеврах 1924–1925 годов «Белла с гвоздикой» и «Двойной портрет» – Шагал возвращается к порядку и проявляет особое внимание к фигуративности французского искусства 20-х годов. Оба портрета поразительны по своей классической решительности и замыслу. Портрет «Белла с гвоздикой» был написан в ответ на портрет, сделанный Делоне, который вызвал в Шагале ревность. У Шагала появилось желание превзойти французского художника, добиться большего сходства в изображении своей музы, с ее вопрошающим умным взглядом, с загнанным выражением ее тонкого лица. Шагал написал Беллу в черном платье с большим белым воротником и белыми манжетами, с одним цветком в руке, на фоне темно-красной земли. Некая театральность, даже манерность его картины 1909 года сохранена, но теперь Белла исполнена элегантной рассудительности, которая ощущается за игривым очарованием этой картины. «Это величайшая работа, она равна самым совершенным портретам величайших периодов, совсем темным и монотонным, за исключением белого мазка на белье или лице, тем знаменитым портретам, которые в своем благородстве остаются иллюстрацией, *par excellence*[69], человеческого выражения лица», – писал критик Жан Кассу, друг Шагала и впоследствии директор Национального музея современного искусства в Париже. «Белла с гвоздикой» – очень личная, меланхоличная картина.

Для «Двойного портрета» Шагал работал над сходством уже двоих. Картины «День рождения» и «Белла с гвоздикой» являются публичным заявлением. Если вспомнить о серии картин «Любовники», которую Шагал писал в Петрограде в 1916–1917 годах, то эти две картины так же важны, как и те русские работы, но они больше по размеру, имеют классический колорит, а динамичный порыв и изгиб при движении вверх придают им

современный вид, свойственный стилю *art déco.* Белла и Шагал наклонились вперед и, кажется, готовы лететь на свидание с миром, их энергия контрастирует с настроением портретов первого цикла, где персонажи погружены в свой внутренний мир. В «Двойном портрете» доминирует Белла с букетом, она одета в великолепное белое платье, с ее любимым воротником *à la* Пьеро, на ней берет и черные перчатки. Поворот в профиль, серьезное выражение лица и взгляд, будто искоса, ее больших глаз, тоже намекают на первый портрет «Моя невеста в черных перчатках».

> Шагал объединил в этих работах свои достижения «героического периода до 1914 года». Они отличаются силой притяжения – здесь ярко высветилась роль Беллы как соавтора его художественного мира – и своими живописными амбициями от почти плакатных двойных портретов времен русской революции. Подобная индивидуалистическая работа была бы невообразима в 20-е годы в России. Шагал заявил о своих притязаниях на звание западного художника.

Он очень обрадовался, когда Пьер Матисс, сын художника и молодой дилер, стремящийся в свои двадцать четыре года к самоутверждению, организовал в декабре 1924 года его первую персональную французскую выставку в галерее Барбазанж. «Матисс и Пикассо, и Дерен, и Вламинк, Сегонзак и все те, у кого ноги ходят, пришли на мою выставку, – с трепещущим сердцем писал Шагал Давиду Аркину в Москву. – Что я могу сказать о себе? Только то, что теперь я на устах у всех современных французских живописцев и поэтов… Единственное, что ценно, так это то, что мастера, такие как Матисс, признают твое существование. Тест? Да. Париж – это самый тяжелый вес, который может поднять художник».

В похвалах не было единодушия, частично потому, что большинство работ на выставке были написаны еще в России и не соответствовали французскому вкусу. Письма Беллы Шагалу в этот период полны просьб игнорировать критиков и «быть самому себе высшим судьей». Когда выставка переехала в Кельн, то там, уже русские работы нашли восторженных зрителей, а картина «Молящийся еврей» была обозначена как важная веха в «новом искусстве». В Париже люди, стоявшие во главе французской культуры, понимали, каково значение Шагала. Иван Голль, поэт, пишущий на двух языках, теперь присвоил себе роль (бледную ее версию) полиглота Сандрара, которую тот играл при Шагале перед войной, будучи его главным литературным другом и покровителем. Голль писал, что Шагал, когда приехал во

Францию, являясь «богом для России, гением для Германии, был встречен некоторыми журналистами почти с презрением, как нежеланный гость и чужак-иностранец», но теперь он находится «в процессе завоевания Парижа». Голль особенно превозносил французскую чувствительность картин «Двойной портрет» и «Белла с гвоздикой»: «Более нет коротких рассказов, нет поэтических пристрастий, есть просто сильная живопись, хороший классический порядок и открытие цвета, аромата картины. И смотрите, Шагал достигает здесь мастерства одним мазком! Он неожиданно стал писать, как француз, и все же там нет ни линии Энгра, ни пятен Ван Гога. Это все Шагал – он пишет плоскостями цвета и больше не касается идеологии, в чем есть огромная разница между Парижем и Востоком».

Однако для французов Шагал оставался иностранцем, восточным, странным. Большой удачей оказалось то, что в 1927 году Морис Реналь вознаградил его местом в своей книге «Современные французские живописцы». Хотя ясно, что Шагал ставил в тупик историка французского искусства так же, как он ставил в тупик Аполлинера. «Шагал задает вопрос жизни, озаренный утонченностью, беспокойством, детской чувственностью, слегка романтичным темпераментом… смесью грусти и радостной веселости характерного серьезного взгляда на жизнь, – писал Реналь. – Его воображение, его темперамент, без сомнения, запрещает латинскую строгость композиции».

Шагал признавался Жаку Гуэну, бравшему у него интервью для журнала Фельса *L'Art vivant*, что его психология отличается от латинской, хотя он считал Париж живой школой, и что во Франции он будто снова родился. В этом интервью Шагал настойчиво утверждал: «В том, что я сделал хорошего, я в долгу перед Парижем, перед Францией, чей воздух, чьи люди и чья природа были истинной школой для моей жизни и для моего искусства». Но он все равно отгораживался стеной. Нью-йоркскому издателю *Tsukunft* Аврахаму Лесину он описывал себя в 1925 году как еврея в стиле своего отца, в то время как в 1926 году писал в Россию Павлу Эттингеру: «Неужели я «должен» стать французским (никогда и не думал) художником. И кажется: ни к чему я там. А я не раз вспоминаю свой Витебск, свои поля… и особенно небо… Мои картины по всему миру разошлись, а в России, верно, и не думают и не интересовались моей выставкой… Как видите, я жалуюсь… Но на кого, на себя?»

Осенью 1925 года «Мертвые души» были закончены, хотя из-за легендарной медлительности Воллара до издания книги было еще далеко. Но два проекта, которые Воллар предложил художнику, показывали, что он понимает суть кризиса Шагала,

покончившего с Россией и с Гоголем. Один касался Библии, что потянуло бы Шагала назад, к его еврейским корням. Второй, направлявший художника к самому сердцу французской культуры, – это заказ на цветные иллюстрации для «Басен» классика XVII века Лафонтена.

В середине 20-х годов стимулом Шагала было стремление ассимилироваться, адаптироваться, и потому он полон страстного желания приняться за французскую работу. Определенные характерные черты «Басен» Лафонтена – их сатира, прототипы образов из окружающей провинциальной среды – частично совпадали с «Мертвыми душами». Шагал с радостью писал животных, часто они становились центральными персонажами его произведений. Но ему показалось более важным бросить вызов – использовать литературу, как и пейзаж, чтобы понять Францию. Так же как тогда, когда они с Беллой, два витебских подростка, ушли из еврейского окружения родителей и стали поглощать русскую литературу. «Когда-то я хорошо писал на идише, но с тех пор, как стал гоем, я пишу с ошибками или на русско-еврейском», – шутил Шагал в 1924 году. Планы иллюстрировать Библию, хотя и отложенные в долгий ящик, не были четко сформулированы из-за «Басен» Лафонтена и отношений Шагала, подобного двуликому Янусу, со светской Францией. Однако он умолял друзей найти ему Библию на идише, поскольку он недостаточно хорошо читал на иврите. В сентябре 1925 года он писал Кенигу, только что закончив «Мертвые души»:

«Я буду делать Пророков… несмотря на тот факт, что все «настроение» вокруг не пророческое… напротив, оно дьявольское… Но мы должны этому противостоять. Может показаться странным в наше время, которое, несмотря на множество достижений, я считаю отвратительным, что можно ощущать спасение в других измерениях… Поскольку иногда теперь все искусство смердит, потому что чистота души замещена выгребной ямой».

Смелость, с которой Шагал и Воллар остановили свой выбор на французском тексте, вызвала яростную реакцию множества критиков по поводу русско-еврейского художника, осмелившегося претендовать на этот шедевр французской литературы. «Люди не могут понять, что выбран русский живописец для интерпретации наиболее французского из всех наших поэтов», – писал Воллар. Во французской прессе было столько оскорблений, что он опубликовал в *L'Intransigeant* статью, защищавшую Шагала и указывающую на то, что Лафонтен пользовался Эзопом и восточными источниками: сказочниками Индии, Персии и Аравии. Воллар аргументировал свою позицию тем, что эти

источники знакомили Лафонтена с окружающей обстановкой и атмосферой. Шагал, «симпатизирующий этому волшебному миру Востока», оказался идеальным выбором, «именно потому, что его гений представляется мне самым близким и, неким образом, имеющим отношение к Лафонтену, будучи в одно и то же время обильным и все же изысканным, реалистичным и все же фантастичным».

Шагал, благодарный Воллару, писал, что «он был не столько дилер, сколько мистик… великий предтеча», который дал ему уверенность и возможность свободного самовыражения. Год, когда он начал работать над иллюстрациями к «Басням», оказался своего рода водоразделом. В 1926-м многие люди, которым он обязан своими прошлыми успехами, умерли или исчезли из его жизни. В Париже умерли Максим Винавер, который был первым, кто стал коллекционировать его работы, и Гюстав Кокийо, его первый французский покупатель. В Берлине изысканный дилер Поль Кассирер, который издал книгу Шагала «Моя жизнь» и помогал ему в первые дни после его побега из России, спокойно вошел в контору своего адвоката, подписал бумаги на развод со своей второй женой Тиллой, вежливо поклонился, попросил извинения, вышел в соседнюю комнату и застрелился. В Берлине же, после долго тянувшейся переписки с юристами, дело Вальдена было окончено: Херварда Вальден уже разошелся со второй женой Нелл, и она согласилась вернуть несколько картин по выбору Шагала в счет последних расчетов по делу.

В сюрреалистической Франции эти предвоенные парижские картины Шагала с их диким цветом и кубистским душком гораздо больше соответствовали современным вкусам, чем предвоенные русские работы. Кроме того, они были ценны как раритет. Как только картины оказались у Шагала в руках, он немедленно продал портрет Мазина 1912 года «Полчетвертого» («Поэт») Кристиану Зерво, только что начавшему издавать свой влиятельный журнал *Cahiers d'Art.* Позднее, при посредничестве Марселя Дюшана, другие работы отправились в Лос-Анжелес, к коллекционеру-модернисту Вальтеру Аренсбергу. В то же время Шагал продал картину «Я и деревня» (также вернувшуюся от Нелл) и еще одну работу брюссельскому парфюмерному магнату Рене Гаффу, бельгийскому защитнику сюрреализма и основателю *L'Echo Belge.* В 1945 году Гафф перепродал картину «Я и деревня» Музею современного искусства Нью-Йорка. Белла, которая подписывалась как Шагал (все деловые письма написаны ее почерком), теперь настоятельно требовала оплаты от Гаффа и других коллекционеров в долларах: «К несчастью, франк очень слабый, и я уже писала вам, я не могу расстаться с этими двумя

картинами, кроме как за соответствующую цену в долларах». Основной капитал Шагала рос.

> Состоялись выставки в Галерее Кати Гранофф в Париже, первая персональная выставка в Америке в Галерее Рейнхардт на Пятой авеню в Нью-Йорке.

Со всей Европы хлынули письма от коллекционеров, желавших приобрести Шагала. Корреспонденцией занималась Белла, а художник посвящал свое время офортам к роману Марселя Арлана «Материнство», гравюрам для книги семи авторов «Семь смертных грехов» и рисункам для *Suite provinciale*[70] Гюстава Кокийо. В 1926 году Шагал отметил, что картины стали исчезать сразу же, как только просыхала его подпись. К концу года он заключил контракт с модной Галереей Бернхайма-младшего, имевшей Сезанна, Ренуара, Моне и Матисса. Она только что переехала в престижное помещение на авеню Матиньон, угол рю дю Фобур сен Оноре. Галерею открывал президент Франции Гастон Думерг. Контракт с этой галереей давал тридцатидевятилетнему Шагалу, впервые в его жизни, уверенность в надежном финансовом обеспечении. Он мог ожидать к своему сорокалетию такого уровня жизни, который был бы немыслим пять лет тому назад, когда они с Беллой голодали и мерзли в Москве. И все же Шагала никогда не оставляло напряжение. Когда Белла однажды спросила его, «сколько денег ему нужно, чтобы чувствовать себя в абсолютной безопасности», он ответил: «Я НИКОГДА не буду чувствовать себя в безопасности». «Ни успех, ни слава не отгоняли от него чувства ненадежности, – вспоминала о тех годах Клер Голль. – Ему нравилось играть роль клоуна… Только над деньгами он не насмехался. Деньги всегда были его проблемой». Борис Аронсон вспоминал, что Шагала никогда не оставляла подозрительность, если во время какой-то встречи в кафе он что-то машинально рисовал на салфетках, то потом сознательно рвал эти салфетки в клочки.

Гуаши Шагала для «Басен» – это игра воображения, выразившаяся в оживленных цветах и глянцевитых поверхностях. Мягкие цвета затопляют очертания форм, гармонируя с грезами баснописца и подражая природе: лазурь, сапфир и бирюза моря и водных потоков, терракота и охра земли сочетаются с розово-белым пятнистым волком. Мазок кисти варьируется: он плавный, настойчивый, кроющий, упругий, пружинящий и плещущийся брызгами; он наводит на мысль о скользкой фактуре чешуи рыбы, о вздымающемся дыбом мехе медведя, о волнах реки, лучах луны. В «Баснях» Шагал находит индивидуальное живописное решение

для каждого произведения. Отдельные пасторальные картины навеяны воспоминаниями о России (незадачливый священник, лошадь и повозка в серебристо-серой сельской пустыне басни *Le cure et le mort*[71]). В басне «Солнце и лягушки» торжествуют зелень французского пейзажа и позднее летнее солнце, отражающееся в растительности под каменным мостом, а в басне «Мышь, превращающаяся в девушку» гора в сумерках испещрена пятнами кустов. В этой работе весьма отчетливо отобразилось удовольствие, которое всю жизнь испытывал Шагал, изображая человекоподобных животных. Корни этого ощущения произрастают из хасидских идеалов подобия человека животному.

> Шагал, работая над «Баснями», заинтересовался, отчего воют животные: потому ли, что знают о своей немоте и завидуют человеческим существам, умеющим говорить? Этот интерес намекает на его собственные комплексы, на его заикание, на его опасение быть непонятым.

Модернисту Шагалу, сократившему пропасть между столетиями, так близок Лафонтен, автор XVII века, потому что ему удается зафиксировать искрящуюся юмором мысль о глупости, тщеславии и звериной изобретательности, которая проходит через весь текст. Шагал, внеся в проект свое собственное двойственное отношение к социальному заказу, сразу постиг не только иронию и двусмысленность Лафонтена, но и видимое невооруженным глазом морализаторство и игнорировал его. «Мадам Шагал громко, высоким голосом читает басни, пока он работает, но Шагал всегда останавливает ее на морали: «Это, это не для меня», – говорит он», – отметил Пьер Куртион, который наблюдал художника за работой. Результатом стало продолжение «Мертвых душ» в духе *comédie humaine*. Человеческие характеры, как и в иллюстрациях Шагала к Гоголю, есть силы природы, энергичные в их хитром самоутверждении: предсказатель, молодая вдова, «глупец, который продавал истину». И снова это история о выживании, но резкие линии, соответствующие гоголевскому остроумию, сменяются неуловимыми, более свободными структурами, отражающими сентиментальность и сострадание Лафонтена. Все вместе проникнуто наслаждением жизнью и восхищением природой – работой художника, который после первых трудных шагов в новую страну радуется жизни, миру вокруг и своей собственной изобретательности.

Когда в 1926 и 1927 годах семейство Шагалов отправлялось в путешествия с целью знакомства с центральной и южной

Францией, Шагал напряженно работал над гуашами, которые он считал эскизами для иллюстраций, чтобы впоследствии перевести их в цветные гравюры. Путешествие началось весной 1926 года с Мурийон, затем последовала маленькая рыбацкая деревушка около Тулона, где они посетили Маргерит Дютюи-Матисс и Жоржа, дочь художника и ее мужа. Это была их первая встреча со Средиземноморьем, и Шагал, как и бесчисленные живописцы до него, испытал трепет, увидев яркость моря и буйной растительности. Тулон, морской порт, в 20-е годы был центром торговли опиумом, его привозили офицеры, приезжавшие из колоний, и он открыто продавался в фиолетовых жестяных банках, в то время как полицейский в белом, вооруженный пистолетом, патрулировал берег, чтобы удостовериться, что на берегу нет слишком обнаженных людей. Вокруг простирались пейзажи Прованса: холмы, оливы и виноград. Шагал, как обычно, не стал сразу же писать незнакомые ему пейзажи. Он начал с серии картин с цветами, основой которых были пышные букеты, которые Белла каждый день приносила домой с рынка. Насыщенные, чистые краски цветов – лилий, пионов, сирени, пропитанных светом откуда-то издали, – формировали связь художника с окружающим пейзажем. Эти картины не похожи на традиционные натюрморты, это, скорее, сильно увеличенные портреты цветов. На картине «Цветы на стуле» цветы «сидят» так, как если бы они были людьми, они сплетаются и покачиваются, будто пытаются дотянуться до маленькой фигурки Беллы. Их насыщенный цвет и структура, созданные плотной, пастозно положенной краской, контрастируют с почти акварельной прозрачностью тонко прописанных моря и неба. Букет из фиолетовых и красных цветов в густой, вырывающейся из вазы листве, являет собой доминанту картины «Цветы в Мурийоне» на фоне выбеленного морского пейзажа, где большие участки белой земли остаются нетронутыми кистью. Эти работы можно считать данью уважения Сезанну, ощущение присутствия которого в этой части Франции неизбежно.

На картине, названной «Белла в Мурийоне», у самого края холста расположилась задумчивая Белла, она поглощена книгой, ее окутывает сумеречный голубовато-белый свет. Стоящие в вазе бледные цветы: лиловые, фиолетовые, розовые и белые, – вобрали в себя энергию синей земли. Эта картина отражает безопасность и спокойствие, которые Белла дает Шагалу.

«Без ее вдохновляющей идеи я не сделал бы ни одной картины», – сказал в 1927 году Шагал. В эротическом произведении «Любовники под лилиями», впервые выставленном в 1927 году под названием «Поцелуй», одетый в черное Шагал

обнимает обнаженную, полногрудую Беллу, и их слившиеся тела образуют собой вазу для большого букета лилий и пионов, заполняющих весь холст. Особенно интересна в этой прекрасной картине техника нанесения краски: поверхность тел любовников подобна гладкой поверхности фарфора, в то время как роза и белые цветы густо инкрустированы толстыми мазками, живыми, в сравнении с тканью других образов, зыбких словно воспоминания или сон. Подобная работа, с ее нелогичностью и несоответствиями, делает Шагала привлекательным для сюрреалистов – и все же его картины 20-х годов, блестящие по живописи сплетений цвета, фундаментально отличаются от психологической игры сюрреалистов.

«Цветочный период» не самый основательный в творчестве Шагала. Его искусство достигло величия в конфронтации с доминирующим стилем, которому, как он ощущал, следовало сопротивляться. Хотя в 20-е годы во Франции все человеческие инстинкты говорили ему, что ради выживания ему, скорее, следует уступить, чтобы стать французом. Тогда уже не было течения, настолько же ошеломительного, как кубизм в предвоенном Париже или супрематизм в революционной России, против которого Шагалу было необходимо устоять. Одобрение и шумные почести тоже смягчали его искусство, в котором тогда не было значительности ранних работ. Но цветочный период тем не менее стал одним из наиболее популярных: легкая манера, в которой сделаны эти картины, соответствует расслабленному настрою тогдашней Франции. В первое послевоенное десятилетие во Франции художники в поисках спокойствия и упорядоченности обратили свое внимание на Лазурный Берег.

> «Голубой экспресс», двинувшийся в путь в декабре 1922 года, связавший Париж со Средиземноморьем, превзошел «Восточный экспресс» и стал самым чувственным экспрессом в мире, вдохновившим в 1924 году балет Дягилева на одноименную постановку: музыка Мийо, либретто Кокто, костюмы Шанель и занавес Пикассо «Женщины, бегущие по пляжу». «Помните свет, льющийся сквозь жалюзи? Он приходил снизу, будто от театральной рампы, – писал Матисс. – Все там было подделкой, абсурдным, смешным, поразительным, прелестным».

В то время великие живописцы парижской школы стали менять свой предвоенный стиль на стили декоративные и более беспечные: одалиски Матисса, классические портреты Пикассо. Все художники старались обозначить свое искусство в мире,

далеком от революций предвоенного Парижа, и Шагал, нашедший свой путь из России во Францию, пристально наблюдал, как эти художники добивались успеха или как терпели неудачу. Это было всеобщее возвращение к реализму в разных вариантах, начиная с эволюции Леже от его кубистских форм к пролетарским, неодушевленным олимпийским фигурам, кончая погружением Дерена, когда-то ярчайшего фовиста, в регрессивный натурализм, из которого ему уж больше не удалось выбраться. Дерен «теперь полностью посвятил себя закрытому искусству музея, – печалился Шагал, – …когда вы видите это, вас переполняют и смех, и грусть, поскольку такой зрелый живописец, мудрый и богатый на выдумки, отказался понять, независимо от того, что чудо прекрасно и приятно, где пролегает грань имитации старых мастеров – и это делает его эпигоном». Некоторые художники, такие как Рауль Дюфи, обосновались в безмятежном лирическом стиле, вырастающем из мотивов с купальщиками на пляже. Другие, как Делоне, сжигали себя, повторяя старые темы. «Впрочем, что Делоне, не знаю, что будущее, – писал Шагал вскоре после того, как его друг закончил свою серию «Спринтеры», – но сейчас он такое несуществующее впечатление производит как художник – удивительно. Он зато моется куда тщательней меня, даже, увы, дамским тазом пользуется. Это поразительно, и все у него больше, чем на месте».

Шагал говорил Мейеру, что 20-е годы во Франции были «счастливейшим периодом [его] жизни» и картины с цветами как раз принадлежат к этому времени. «Вся моя жизнь согласуется с моей работой, и мне кажется, что это так, даже когда я сплю», – говорил он в 1927 году об этих мечтательных картинах, наполненных восторженным откликом на свет и свободу «нежной, спокойной Франции» и вступающих в диалог с французскими живописцами: с силой Сезанна, цветом и светом покойного Ренуара и покойного Моне и интимностью Боннара.

> «Как-то в Музее современного искусства в Париже, когда так случилось, что я оказался за щитом, – вспоминал историк искусства Вернер Хафтманн, – я наблюдал, как внимательно и долго Шагал изучал натюрморт Боннара, как потом подошел к портрету Воллара, а после вернулся к Боннару. Найдя то, что искал, он покинул музей».

В апреле, мае и июне, после экскурсии в Миди, Шагал представил Воллару первую дюжину гуашей для «Басен», пачками по четыре или по пять штук. Но настоящая работа началась в Оверни, в центральной Франции, где летом 1926 года Белла

проходила курс лечения в термальных банях в Шатильоне, а потом в Лиму близ Каркассона. Совсем не фешенебельная Овернь, с ее вулканическими вершинами, скалистыми плато, плодородными полями и маленькими деревнями пришлась куда более по вкусу Шагалам, чем модное Средиземноморье, и они полюбили этот уголок сельской Франции. Шагалы возвращались туда летом 1927 года, когда Белла и Ида, проболев, снова должны были набраться сил. После блеклого стиля *belle époque* Шатильона, с его казино, большим отелем и регулярными садами, семья поселилась в доме на деревенской площади в Шамбон-сюр-Лак. Шагал писал церковь, площадь и все, что их окружало: фермы, Иду верхом на осле, лошадь, которую подковывают, корову, которую доят. Эта не испорченная цивилизацией сельская местность была близка к Лиозно, как ничто во Франции, она вдохновляла на пасторальную идиллию «Басен». Первый визит в Овернь позволил Шагалу завершить девятнадцать гуашей для этой серии. Он доставил эти работы Воллару в октябре 1926 года, а в 1927 году – еще восемьдесят. Цикл был закончен в Лиму, и Шагал предпринял увеселительную поездку с Делоне в его новой машине. «Сегодня кончил Лафонтена. Конец, – писал он Белле 26 октября 1927 года из отеля *Pigeon*. – Чувство необычное. Я не знаю, что я сделал. Велико ли, но я знаю: я был честен, искренен, и что еще. Люди скажут что угодно. Так всегда. Но мне легче, свободней, «избавился». Ах, хотел бы поцеловать тебя и дочку за это. Приятно все же, что такие две работы сделаны – «Мертвые души» и “Лафонтен».

Шагал ехал с Делоне в Альби в прекрасном настроении. На бумаге из отеля *Hostellerie du St. Antoine,* украшенной печатями гостей, выходивших из автомобилей полюбоваться собором, Делоне сделал набросок гримасничающего Шагала. «Это Делоне рисовал с меня, – написал Шагал. – Сижу в отеле, обратно приехали с ним, с длинноногим (Делоне), в Альби и ждем, пока его машину исправят. Он комичен до абсурдности». Машина, которую Шагал считал нелепой, но которой Делоне чрезвычайно гордился, чуть не взорвалась по дороге, колеса ее стали такими горячими, что пришлось поливать их водой, чтобы остудить. Шагал поклялся, что вернется в Париж на поезде. Тем не менее художники в отеле были записаны как «месье и мадам Делоне», потому что Шагал надел на себя много всяческой одежды, чтобы не замерзнуть в открытой машине, и появился в отеле в Беллиной шляпе, подвязанной под подбородком шарфом. «Бреюсь почему-то каждое утро, – писал он Белле. – Комнату берем одну с ним. Но он (Делоне) спокоен, и он «в моих руках» и меня боится. Ему

попадает… Что с тобой, с вами? Как чувствуешь себя, здоровье?.. Не скучай. Пиши подробнее о себе. Не беспокойся обо мне. Я хорош, т. е. в самом благополучном состоянии». Шагал добавил постскриптум для одиннадцатилетней дочери Иды: «Ты не слушаешься? Пиши мне по-русски, с рисунками. Рисуешь? Что нового? У тебя много новых дел? Не делай слишком много дел сразу и даже не думай отдохнуть от меня. Мы пойдем в кино смотреть лучшие фильмы, но должны пойти куда-то, чтобы посмотреть на каких-то людей. Целую тебя». Внизу этого письма Делоне вверх ногами нацарапал по-французски свое собственное послание-утешение: «Шагал был очень хорошим. Он слишком много думает о Белле Белллле Белллллe».

Когда Шагал вернулся в Париж, Воллар заплатил ему от тысячи до двух тысяч франков за каждую гуашь для «Басен», что в сумме составило 192 000 франков. Дилер получил свою прибыль, поскольку продал их по 4 000 франков за каждую Бернхайму-младшему, который показал их на шумно представленной выставке в феврале 1930 года, потом работы перевезли в берлинскую галерею Флехтхайма, где их все и купили. При жизни Воллара ни «Басни», ни «Мертвые души» так и не стали книгами. Технические трудности воспроизведения цветных репродукций оказались непреодолимыми, и Шагал, и Воллар – оба отвергли предварительные пробы. Все цветные иллюстрации решено было превратить в одноцветные гравюры. Между 1928 и 1931 годами Шагал выгравировал сотню медных пластинок, основанных на сюжетах гуашей. Богатая градация тонов и удивительная прозрачность гравюр указывали на источник их происхождения. Эта работа тоже не сразу увидела свет: гравюры вместе с офортами к «Мертвым душам» были опубликованы только после войны греческим издателем Териадом. Впоследствии Ида дала понять, что «считая себя бессмертным», Воллар постоянно все откладывал, он даже говорил: *«Vous verrez, cela sortira plus vite que vous ne le pensez»*[72], что стало у Шагалов домашней шуткой. Медлительность Воллара не слишком раздражала Шагала, это не шло ни в какое сравнение с тем, что дилер предлагал такую привлекательную работу, проявляя энтузиазм, стимулирующий художника на новые проекты, оказывал финансовую и моральную поддержку. В конце 20-х годов каждый день, когда Шагал бывал в Париже, дилер и художник гуляли в Булонском лесу и беседовали. Однажды неугомонный Воллар предложил новый проект – иллюстрации на темы цирка, что возвращало Шагала к модернистским темам, если вспомнить его арлекинов, шутов Пикассо начала века и более темных клоунов Жоржа Руо (еще одного художника, опекаемого Волларом).

Шагал тут же принял это предложение и к концу 1927 года создал девятнадцать гуашей, названных «Цирк Воллара». Эта тема была характерна и для его станковой живописи вплоть до начала 30-х годов. На картине 1917 года «Акробат» девушка-наездница в красных чулках выпрыгивает, будто цветок, выросший из букета, лежащего на спине ее лошади. Этот образ наглядно показывает, как из картин Шагала с цветами возник цирковой цикл. Девушка стремительно взлетает в воздушное пространство, музыканты играют, эквилибрист балансирует на искрящейся синей поверхности. Арлекины и акробаты подобны цветам с их грацией и недолговечностью. Они представляются Шагалу трагикомическими символами, которые, как в зеркале, отражают жизненные радости и печали. Во многих работах 1927–1928 годов – «Акробат на лошади», «Клоун на белой лошади», «Клоун с букетом», «Клоун с ослом» – сельские и цветочные мотивы середины 20-х годов сплавляются с городской средой цирка, что отражает внутреннее раздвоение художника: он разрывается между деревенской и парижской жизнью.

> Шагал был частым гостем Воллара в его ложе в Cirque d'Hiver. Кроме того, эта тема уводила его к традиционным французским сюжетам – от Дега до Ватто, которые были любимыми живописцами Шагала, – и к его собственным русским работам, а именно к акробатам и арлекинам росписей Московского еврейского театра 1920 года и даже к его ранней картине «Деревенская ярмарка».

С самого раннего детства, как вспоминал Шагал, циркачи оказывали на него удивительное воздействие. «Почему меня так трогали их грим и гримасы? С ними я мог двигаться к новым горизонтам». Единственным артистом, с которым Шагал себя отождествлял, был Чарли Чаплин: в нем он видел своего рода мирской эквивалент святого глупца хасидизма. «Чаплин стремится делать фильм в фильме – то, что я пытаюсь делать в своих картинах, – говорил Шагал Жаку Генну в 1927 году. – Возможно, сегодня он единственный художник, с которым я мог бы поладить, не сказав ни единого слова». В России Шагал подчеркивал трагикомический аспект образов циркачей и актеров; теперь в таких работах, как мрачно-прекрасная «Наездница» 1931 года, эта составляющая вышла передний план. В этой картине на фоне снежинок ночного неба, выполненного в технике гризайль, Шагал в бархатном зеленом жакете обнимает гибкую, чувственную девушку с обнаженной грудью, в малиново-розовом костюме (версия молодой Беллы), взобравшуюся на

дамское седло. Спокойные лица персонажей, наполовину восторженные, наполовину меланхоличные, обладают фарфоровой нежностью «Любовников под лилиями». Особенно хорошо написаны вышивка на платье и серебристо-серая попона, смягченная тональность, с которой исполнена лошадь, превращает ее в магическое создание.

В этих цирковых картинах с их мерцающим светом, с их хрупкостью, ностальгией, с брызгами цвета Шагал нашел новые мотивы для выражения психологического напряжения, которое с самого начала он исследовал в своем искусстве. Клоуны и акробаты всегда напоминали ему персонажей религиозных картин. «Совершенство близко к смерти: Ватто, Моцарт», – часто говорил он. Шагал находил удовольствие в театральной меланхолии, подчеркивавшей легкость этих двух художников. Моцарт был его любимым композитором. Он писал: «Для меня на земле нет ничего такого, что приближалось бы к двум совершенствам: «Волшебной флейте» и Библии». Эволюция цирковых работ от безмятежного «Акробата» до горькой «Наездницы» отражает постепенное усиление мрачности во взгляде Шагала на мир. Циркачи теперь уступают в его работах дорогу пророку или мудрецу – образам, в которых он воплощает свою тревогу, когда на Европу опускается тьма, когда он больше не может полагаться на *lumière-liberté* Франции как источник своего вдохновения.

Глава семнадцатая
Пророки. Париж 1928—1933

В 1928 году Московский еврейский театр в конце концов получил разрешение выехать за границу, и труппа, все еще возглавляемая Александром Грановским и Соломоном Михоэлсом, летом побывала в Берлине и Париже. Когда русские приехали во Францию, Шагалы каждый вечер бывали в театре и устраивали приемы для актеров в своем доме. Фотографии русских актеров, позировавших вокруг граммофона и столов, уставленных яствами в саду в Булонь-сюр-Сен, подчеркивают, насколько Шагалы – модно одетые, в очаровании богатства и уверенности – отличались от своих старых друзей. Особенно комично в парижском окружении выглядели старомодные русские женщины. В центре фотографии – будто ощетинившийся от напряжения режиссер Грановский, который, единственный из всей труппы, уставился на свои ноги, а не в камеру (к концу тура он решил остаться на Западе). На самом краю фотографии виден харизматичный Михоэлс, на нем держится вся композиция, как держалась и публика. Шагал продолжал ощущать близость к художественным взглядам своего друга, и возобновление их отношений убедило его в том, что между новой и старой жизнями возникла пропасть.

Благодаря своему темпераменту Шагал всегда балансировал между любовью к жизни, решительным стремлением к выживанию и унынием. Триумф, который ждал его в Париже 1924–1928 годов, теперь уступил место ностальгическому, отчаянному желанию вернуться в Россию. Одновременно он ищет общения с людьми, владеющими идишем. Писатель Эдуард Родити вспоминал, что в то время встречал Шагала в *Le Dome* с Осипом Цадкиным, с романистом, пишущим на идише, Шоломом Ашем, с советским писателем Ильей Эренбургом и с «множеством других, кто приходил и уходил в течение целого вечера, кто сидел вокруг пары столов, где говорили по-французски, по-русски, по-немецки и на идише». Шагал искал контакты с домом по многим причинам. Он добился известности, какую хотел получить в Париже, но начал сомневаться – понимают ли его на самом деле во Франции? «Суть латинского материализма предстает перед моими глазами, глазами Востока, как самая жестокая, – говорил он еврейской аудитории в 1931 году. – Все французское искусство… строится… на материальной базе. Часто мне кажется, что моя судьба – быть в

своих мечтах одиночкой». Ощущение ксенофобии, возникшее от реакции правых на выбор Волларом Шагала в качестве иллюстратора «Басен», нервировало его, это чувство усиливалось от рассказов о растущем антисемитизме в Германии и Советском Союзе. То, что он не мог съездить в Россию, еще сильнее распаляло воспоминания, он чувствовал себя отрезанным от тех источников, которые питали его искусство. «Я надеюсь, вы видели наши маленькие города, пейзажи, евреев. Посмотрите на них и за меня… Как я завидую вам», – писал Шагал Иосифу Опатошу, который летом 1928 года посещал Польшу и Россию. В течение нескольких следующих десятилетий их переписка стала для Шагала жизненно важной связью с миром людей, говорящих на идише. К записке, полученной тогда от Пэна, была приложена фотография его старого учителя во дворе бывшего семейного дома Шагалов в Витебске. Вероятно, Шагал умолял Пэна сходить в этот дом и послать ему напоминание о Покровской улице.

Ностальгию Шагала по России обострила смерть его верного друга Тугендхольда, первого и самого проницательного критика его живописи. В воспоминания о Тугендхольде, написанные для советского журнала в декабре 1928 года, Шагал включил просьбу позволить ему посетить родину. Ирония состояла в том, что той зимой в Москве некоторые из его картин наконец были показанны на выставке, посвященной современному французскому искусству. Между 1928 и 1930 годами Шагал сделал множество работ по воспоминаниям о России: он писал родителей, дедушку, витебские домики («Человек на снегу») и дедушкины часы, утяжеленные одним большим крылом, идущие по снежному Витебску («Часы на улице»). В Савойских Альпах Шагал открыл для себя зимний пейзаж, который отзывался эхом на пейзажи Витебска, отель *Soleil d'Or* в Межеве стал любимым зимним местом пребывания. В январе 1928 года Шагал жил там один, он заканчивал картины с церковью и снежными горными пиками, вид на которые открывался из окна.

«Люблю без конца эту одинокую дорожку. И мне кажется, я все равно с тобой хожу, – писал он Белле. – Ночи здесь ослепительно прекрасны… Нельзя было не выйти на улицу. Луна безумно сияла над спящим голубым городком. Я бессильно ходил туда и назад. Небо! Если б ты была, я бы непременно целовал тебя на память об этом небе и этих звездах, которые казались мне теми же самыми, как в моем детстве… Целую без конца».

Картина «Невеста и жених у Эйфелевой башни», написанная в 1928 году, открыто цитирует композицию полотна 1913 года «Париж из окна». Шагала раздражало, что он не знал, где находится это полотно (которое продал Вальден), пока

в 1930 году не обнаружил его в коллекции Соломона Гуггенхайма. Ностальгия – вот тема обеих картин. В довоенной работе Шагал изобразил себя двуликим: он смотрит назад, на Россию, и вперед, на Париж. В работе 1928 года он и Белла приютились на краю холста, а под ними веселый Париж: любовники, прогуливающиеся под зонтиком, лошадь и всадник, парочка акробатов, крохотные автомобили – представлен, как игрушечный городок, прелестный, но далекий. Над всем этим парит ангел в зеленом, с чертами лица Иды. На картине «Любовники» – другом двойном портрете того же года – Шагал наполовину спрятал лицо за плечом Беллы, в то время как она, в знакомом черном платье с кружевным воротником, выглядит печальной и замкнутой. С каждой картиной Шагала 20—30-х годов, на которой изображена Белла, видно, что она все больше и больше уходит в себя. Обе картины служат подтверждением тому, что их всех на плаву держали только крепкие семейные узы. «Ну вот, дорогие. Последние деньки промахну здесь и айда в Париж к вам… Я сделал несколько картин здесь и увидим, что и как выглядит дома. Это главное. Если ничего – то даром не сидел, – писал Шагал Белле и Иде, когда они ждали его возвращения из Межеве. Ему было важно то, что удерживало его там. – И, ох! Как бы я хотел ту серию закончить, чтоб наконец могли б в Палестину поехать, ибо мне кажется… я бы потом обновился и может быть нашел бы что-нибудь другое».

Шагал, хамелеон, который никогда до конца не чувствовал, что принадлежит какому бы то ни было месту, был весьма чувствителен к событиям, происходящим в мире. Он вспоминал, что на каком-то из вечеров 1920 года в *La Rotonde* они с Беллой «нечаянно услышали, как Жорж Брак сказал: «Эти метеки пришли сюда есть нашу пищу». Под покровом французского колорита и игривости в портретах 1928 года просматривается подводное течение тревоги, как и в «Автопортрете с филактерией», где Шагал изображает себя с палитрой в руке в образе среднем между клоуном и евреем на молитве. «Я, Марк Шагал», – написал он внизу картины, но работа также подписана и на иврите. Шагал все еще работал над цирковыми картинами, но уже обдумывал новый проект: иллюстрации к Библии, в 1930 году он принял заказ Воллара на эту работу. Осознание своей еврейской идентичности, сублимировавшееся в период настойчивого желания середины 20-х годов ассимилироваться, теперь возвращалось. Шагал согласился с просьбой Лесина иллюстрировать его том стихов на идише, несмотря на то что оплата в 400 долларов была значительно ниже его обычных расценок, потому что эта книга позволяла снова посетить мир

черты оседлости.

> Рисунок 1928 года «Автопортрет с украшенной шляпой» показывает художника в шляпе, отягощенной воспоминаниями о витебских домиках, скрипачах, любовных приключениях, что наводит зрителя на размышления о его внутреннем мире.

Белла была более восприимчива к антисемитизму, и, как обычно в ответ на стресс, она заболевала. В 1929 году она перенесла несколько операций (вероятно, по поводу язвы желудка), и выздоравливала в Савое. «Здесь нет ни единого еврея или хотя бы русского. Так что мы еще сильнее чувствуем свое еврейство, чего же еще, – писал Шагал Иосифу Опатошу. – Если бы вы были здесь, мы бы поболтали обо всем, особенно о Советской России, которую я чувствую кишками». Ключом к картинам 1929 года является предчувствие политических и личных волнений. «Летающий бык» выглядит похожим на звериное распятие в траурном Витебске. Букет цветов на картине «Канделябр» постепенно исчезает в свете семисвечника с мерцающими, почти сгоревшими свечами. В мрачной работе «Русская деревня» сани летят по свинцовому небу над родным городом Шагала. Эта композиция, напоминающая картину 1914 года «Над Витебском», была отдана туристическому агентству в обмен на проезд в Палестину. Приглашение от Германа Штрука, который эмигрировал из Берлина в Хайфу, поддерживало желание Шагала поехать туда. В его сознании постепенно оживал проект иллюстраций к Библии, и он полагал, что для этой работы поездка в Палестину необходима, хотя Воллар считал, что пляс Пигаль, как источник вдохновения, тоже была бы хороша.

И хотя Шагал искал вдохновения за пределами Франции, им все сильнее овладевало страстное желание физически пустить корни в принявшей его стране. Каждая поездка за пределы Парижа становилась разведкой: Шагал искал место, где можно было бы построить дом. Шагал дважды, в 1928-м и в 1929 году, приезжал в Сере к подножию Пиренеев, где жил в свое время Пикассо. В конце концов, по совету Делоне, Шагалы купили участок земли около Манта в сельской местности на Сене и Уазе, это место очаровало их еще в начале 20-х годов, но здесь они так ничего и не построили. С другой стороны, возникла настойчивая необходимость закрепиться в Париже, и летом 1929 года Шагалы переехали на виллу Монморанси, в дом № 15 на рю Сикомор в шестнадцатом округе Парижа. Это был большой и пышный дом с павильоном и обширным лесистым садом, в нем требовалось

произвести большие работы. Двадцатого июля 1929 года Шагалы подписали контракт на ремонт стоимостью 210 000 франков и в августе сердечно пригласили в гости Опатошу и его семью.

Для этой покупки было выбрано крайне неудачное время: биржевой крах 24–29 октября на Уолл-стрит вверг Соединенные Штаты и Европу в депрессию. Бернхайм-младший тут же телеграфировал Шагалу об отмене его контракта. Поток коллекционеров иссяк за одну ночь, дилеры стали осторожны или вообще перестали покупать. Дилер Пикассо Пауль Розенберг отменил персональную выставку художника – своей звезды, – которая планировалась на весну 1930 года, и до 1934 года вовсе не покупал у него больших работ. Канвейлер, сидя в одиночестве, думал об отсутствии посетителей в галерее: он больше не мог держать конторщика. Финансовая безопасность Шагала улетучилась. На рубеже 1929–1930 годов, когда Шагалы все еще ожидали завершения работ в слишком дорогом доме, они видели в проектах Воллара единственный скромный источник дохода.

В результате Шагал снова обратился к воспоминаниям. Тема старого еврея, закрытая для современного мира, впитавшая его собственный духовный и творческий опыт, вернулась в 1930 году в картинах «Старик с козой», «Читающий старик», «Человек с торой в снегу», «На крыше». Это была подготовка к работе над образами пророков в его иллюстрациях Библии. Пейзажи 1930 года, по большей части созданные в приморских Альпах, в Пейра Кава, показывают вспаханные долины, широкие гряды гор и низкие облака. Картины «Пейзаж в Пейра Кава с орлом», «Чертополох» и «Облако» мягко слеплены, но в тяжелом, угнетающем тоне, что отличает их от предыдущих французских пейзажей.

В то же время необходимость продавать работы становится все более острой, в этом состоит одна из причин поездки Шагала и Беллы весной 1930 года в Берлин на открытие в галерее Флехтхайма выставки гуашей к «Басням». Альфред Флехтхайм, яркий еврейский денди-бисексуал, сделал состояние на сельскохозяйственном бизнесе. Перед войной он тратил это состояние, вместе с приданым жены, на Пикассо и Сезанна. Он был близок к банкротству и самоубийству, но после 1918 года превратился в одного из самых авантюрных и прозорливых дилеров веймарского Берлина. Как странно мягкие, струящиеся французские цвета и фантастические образы сельской жизни Шагала смотрелись на стенах в городе сатирического гиперреализма, где доминировали резкость Дикса, Гросса и Кристиана Шада. Если что-то и убедило Шагала, что он стал французским художником, так это его визит в Берлин.

Шестью годами ранее Шагал был слишком застенчив, чтобы зайти в столице Германии к Либерману. Теперь он решил отдать триумфальный, символический визит – молодой еврейский художник, знаменитый французский модернист, выказывал свое уважение старому немецкому еврею, последнему оставшемуся в живых импрессионисту.

> Во дворце Либермана на Бранденбургской площади Шагал нервничал и радовался тому, что он под защитой Беллы: «Она шла просто, не напряженно, как я. Она шла по лестницам впереди меня свободно, легко, и я – будто отделенный рекой».

Либерман появился, когда они ждали его в салоне со старыми мастерами, взиравшими на Кенигсплац:

«Я слышал какое-то урчание в его восьмидесятилетнем старом животе, но он был поглощен лицом моей жены. Он спокойно посмотрел ей в глаза, обследовал ее прическу, ее фигуру, ее одежду сверху донизу, и все время игриво приносил извинения: «Это действительно ваша жена? Вы оба из одного города? Как вы называете свой город, Витебск? Вы встретились и поженились там?»

Я не знал, что мне делать, когда он так ее разглядывал. Когда же он посмотрит на меня? Я не могу отойти в сторону – или могу? – и оставить с ним мою жену. Тем временем я оглядываю комнаты. Жду. В конце концов, он смотрит на меня, но только для того, чтобы сделать сравнение между мной и моей женой…

«Значит сейчас вы живете в Париже… И лично к вам французы относятся хорошо? Вы не страдаете там от того, что вы еврей? Да, что ж, за это они будут хорошо вознаграждены».

Шагал попытался говорить о франко-еврее Писсарро, с которым был знаком Либерман, но ассимилировавшийся немец только саркастически ворчал о патриархальной бороде Писсарро и показывал свою коллекцию гравюр Рембрандта. Шагалы ушли, опечаленные: Либерман, образец успешно ассимилировавшегося еврея, президент Берлинской академии, произвел на них ужасное впечатление. Спустя три года у Либермана отнимут его офис. О нацистских парадах, проходящих у него под окнами у Бранденбургских ворот, он скажет с явно выраженным берлинским акцентом: «Это заставляет меня желать извергнуть больше, чем я могу съесть». Либерман умер в 1935 году, и не евреям было запрещено посещать выставку, устроенную в память о нем. Фрау Либерман в 1943 году в возрасте восьмидесяти лет покончила жизнь самоубийством, за час до того, как пришла полиция, чтобы депортировать ее в Терезинштадт. «Он совершил

ошибку, – сделал вывод Шагал, – редкую для еврея, но естественную для немца: он поехал изучать искусство не в Париж, а в Голландию. С тех пор и Париж, и Искусство мстили ему. Искусство Либермана определенно допускало нидерландскую мрачность Израиля и не привело его к французским импрессионистам».

Шагал рад был вернуться домой в Париж, где основным событием 1930 года был приезд в июне Театра Мейерхольда. Шагалы проводили вечер за вечером на представлениях русских. На одном спектакле Хилла Рибей, подруга и консультант Соломона Гуггенхайма, заметила человека, сидящего в стороне. «Его сияющее, изменчивое, нежное, восторженное лицо так очаровало меня, что я больше не смотрела ни на что другое и внезапно догадалась, что это, ДОЛЖНО БЫТЬ, Шагал». Хилла потребовала, чтобы Ортон Фрейз, сидевший позади нее, представил ее, затем она пригласила Шагалов на обед, чтобы там они встретились с Гуггенхаймом. Хилла была очарована чувствительностью Шагала: «В самом деле, такой славный парень – и все еще беден. В его искусстве есть что-то особенное и прекрасное, этого нет ни у кого другого».

На подступах к сорокалетию Шагалы все еще были харизматичной, любящей покрасоваться парой. Среди гостей виллы Монморанси был, например, испанский поэт Рафаэль Альберти, который однажды в 1931 году приехал туда с французским писателем Жюлем Сюпервилем. Альберти был очарован русско-французским акцентом Шагалов. Он вспоминал, как у них в саду подавали чай, который наливали из самовара, вспоминал клоунские ужимки Шагала, надевавшего фальшивые усы и импровизирующего скетчи на траве, и спокойную серьезность Беллы с ее эксцентрично старомодным укутыванием в шелка и шали, напоминающим о портретах Гойи. Шагалы в этот период были общительными, часто выходили в свет, и количество их друзей все возрастало. Новыми друзьями в 1930 году стал кружок католических философов Жака и Раисы Маритен. Маритены, как и Делоне, были франко-русско-еврейской семейной парой, в которой отражалось осознание Шагалом расщепления своей собственной идентичности. Раиса, родившаяся в Крыму, в семье Уманцевых, была еврейкой, обращенной в католицизм. Ее семейство эмигрировало в Париж, частично для того, чтобы дать Раисе лучшее образование, и девушка в возрасте семнадцати лет стала студенткой философского факультета Сорбонны. Там она встретила Жака, бывшего протестанта, и они, прогуливаясь рука об руку по парижским паркам, дали друг другу клятву в том, что через год

покончат с собой, если не найдут причины продолжать жизнь. Этой причиной вскоре стал католицизм. После войны Маритены сделали свой дом в юго-западном пригороде Медона центром духовного просвещения парижских писателей и художников, потерявших иллюзии, таких как Руо и Макс Жакоб. Благодаря Маритенам многие обратились в католицизм или восстановили свое католическое происхождение, больше всех распространялся об этом Жан Кокто, который жаловался, что Маритены отучали его от опиума церковными облатками. Другим новообращенным интеллектуалом был друг Шагалов, еврейский поэт Рене Швоб, который в 1928 году и представил их Маритенам. Теплая дружба между двумя семьями окрепла в 1929 году. Шагалы регулярно посещали еженедельные воскресные собрания в Медоне, где повесткой дня было обсуждение того, как вернуть светскую Францию к духовности и как бороться со все возрастающим французским антисемитизмом.

Половина компании Маритенов была прожигателями жизни, они считали себя проклятыми и смотрели на Жака и Раису как на пример самообладания и терпимости. Эта непостоянная группа католиков века джаза прокладывала зыбкую дорожку между левыми и правыми и всячески обвиняла марксистов, реакционеров, наркоманов и гомосексуалистов. «Благодаря этому позору… католическая интеллигенция так сокращается», когда ищет себя среди Кокто и его маленьких фей из *Le Boeuf sur le Toit,* – сетовал католический писатель Жорж Бернанос. Но эта компания была на удивление уютным местом для Шагалов в Париже 30-х годов.

> Однажды Шагалу протянули телефонную трубку, когда он был в ванной, но тот отказался разговаривать с Раисой, пока не оденется: «Я не могу разговаривать с Раисой, будучи в нижнем белье». Христианская истовость была небольшой платой за их ум, обязательность и высокую культуру.

Раиса, которая хранила память о своем дедушке – хасиде, была русско-еврейским мистиком, пересаженным во Францию философов, болезненность и духовная экзальтированность сблизили ее с Беллой. Жак, который интерпретировал арлекинов и проституток Руо и Кокто как воплощение христианского искупления, пылко интересовался работой Шагала, особенно иллюстрациями к Библии. В то время как французы спорили о формальных качествах работ Шагала, этот кружок видел в нем еврейского религиозного художника. В 1931 году Швоб опубликовал работу «Шагал и душа еврея», подразумевая, что его

картины проистекают из «непрерывного волнения еврейской души». Раиса в своей книге «Шагал или заколдованная буря» описывала его как модернистского пророка. Сам Маритен тоже был одаренным критиком, он понимал интеллектуальную перспективу и испытывал инстинктивную симпатию к творчеству Шагала, необычную для француза. В Меллонской лекции, прочитанной после войны, он назвал Шагала «величайшим мастером озаренного образа».

Выражение еврейской идентичности и духовности шло вразрез со светским направлением во французской культуре, но было важным для Шагала во все более враждебном климате. Он срочно занялся изданием своих мемуаров на французском. Сальмон добродушно отказался их переводить. «Сальмон, это жестоко, вы содрали шкуру с простодушного Шагала», – сказала Белла. «Самое плохое, что она была права», – вспоминал Шагал. Белла, с помощью Идиного учителя французского и писателя Жана Полана сама сделала эту работу. В результате в 1931 году, наконец, вышла в свет книга «Моя жизнь», написанная сверкающим, живым, стремительным, выразительным языком. В ней автор переключается между образами и периодами, в ней живописно соединяется диалект Шагала с лирической прозой Беллы. Для Беллы, раздумывавшей над каждым русским предложением, когда она переписывала и переделывала черновик, перевод стал заменителем того творчества, которое она в себе задушила. Удаляя кое-где грубые и рискованные выражения и никогда не забывая об общественном мнении по поводу морального облика Шагала, она добавляла в текст свою точку зрения на события. Ее внучка называла это «Мир Марка через Беллины очки».

С каждым годом роль Беллы в сохранении России для Шагала становилась все более важной: «Она была моей Музой. Воплощением еврейского искусства, красоты и любви. Если бы не она, мои картины не были бы тем, что они есть», – говорил Шагал еврейскому писателю Абраму Суцкеверу. Осенью 1930 года Шагал сказал Опатошу, что хотел бы слиться с аутентичными еврейскими характерами из его рассказов. Опатошу продолжал свободно ездить между Соединенными Штатами и Россией. «Вы собираетесь в Россию, – писал ему Шагал в начале 1931 года. – Хочу попросить вас спрятать меня у себя в кармане… и выбросить в Витебске… Я люблю Россию. Неважно, что там происходит, и что бы вы ни говорили, кровь моя кипит при мыслях о ней». Шагал был благодарен друзьям за приглашение в Палестину, но Витебск был бы лучше.

Тем не менее взволнованные Шагал, Белла и

пятнадцатилетняя Ида в феврале 1931 года погрузились в Марселе на лайнер «Шампольон», направлявшийся в Бейрут. Среди девятисот пассажиров были еврейские писатели Эдмонд Флег и Хаим Бялик, которые в 1921 году уехали из Одессы в Палестину и теперь были культурными лидерами в новом еврейском городе Тель-Авиве. Всю долгую дорогу они разговаривали о будущем евреев на французском и на идише. «Я оглядывался вокруг, осматривал небо, искал очертания Земли Израиля, – вспоминал Шагал, – Бялик с напряженным выражением лица прогуливался взад-вперед по палубе. Казалось, он не видит никого вокруг, казалось, что он один на корабле. В сером широком и длинном костюме, в велосипедной фуражке, он жестикулировал обеими руками – раскидывал их широко или сжимал в кулаки. Позже он спорил, пытался убедить своих спутников. Из-за Бялика все путешествие стало еврейским. Я спрашивал: «Это еврейский корабль?» И он отвечал: «У нас пока еще нет еврейских кораблей!» Все море будто было покрыто еврейскими буквами, еврейский Пророк ходил по палубе, громко разговаривая на идише, швыряя громы и молнии в судьбу евреев. У него было уставшее лицо, серо-голубые глаза сверкали и создавали в море водовороты».

Писатели и художники вместе посетили Александрию, Каир и пирамиды, потом, из Бейрута, Шагалы поехали на поезде до Хайфы, чтобы навестить Германа Штрука, затем отправились в Иерусалим и в Тель-Авив, где стали гостями мэра города Меира Дизенгофа, еще одного русского изгнанника и одного из первооткрывателей современного Израиля.

> Дизенгоф был основателем Тель-Авива, построенного в еврейской части Палестины к северу от Яффы в 1909 году.

Он пригласил Шагала на Пурим, чтобы он заложил первый камень здания Музея искусств, который, как он надеялся, послужил бы основанием для культурного развития нового города. Дизенгоф понимал, что делает удачный ход, заполучив такого прославленного в мире художника. Чтобы встретить Шагалов на вокзале, мэр, не имея армии, вызвал местную бригаду пожарников, а затем организовал в честь гостей лошадиные бега на пляже (что Шагала развеселило) и выставку местных художников (что его не порадовало). Сдержанность рафинированного европейского еврея, видящего, насколько неразвита культура в новой стране, воплощалась в его взаимоотношениях с Дизенгофом, чьим пылом и активностью Шагал восхищался, но чья художественная примитивность

сводила его с ума. Дизенгоф хотел наполнить свой музей копиями ренессансных скульптур Моисея и Давида и подарками от еврейских художников любого уровня и отовсюду. Шагал же мечтал о таком еврейском художественном наследии, которое могло бы конкурировать со всем лучшим, что есть в Европе. Поэтому он устранился от работы над музеем, не желая больше помогать Дизенгофу, когда понял, что мысли о расцвете культуры в этой стране – не более, чем воображаемая утопия.

Шагал чувствовал свою близость к Бялику, в доме которого они жили. Поэт едва ли написал хоть одну строчку с тех пор, как покинул Россию.

«На крыше его дома, откуда был виден весь Тель-Авив со всеми еврейскими двориками, я спросил его: «Почему вы больше не пишете? Ведь теперь вы должны быть счастливы. Эрец Исраэль – это не гетто. Здесь вы первый еврейский поэт. Еврейская земля мерцает вокруг вас, как золото. Загорелые мальчики и девочки смотрят на вас. Бородатые евреи ходят мимо вашего дома и ждут от вас слова, взгляда. Аромат апельсиновой рощи… напоминает вам о вашей первой любви. Вы должны только удалиться на берег моря, как, бывало, делал Пушкин на брегах Невы, и в вашем разуме заструятся строфы. Почему вы не пишете?»

…Он молчал. Печальные мысли копошились у меня в голове: евреи еще не понимают чистой поэзии, истинного искусства… Когда мы уезжали из Эрец Исраэля, Бялик грустно сказал моей дочери: “Молись Богу, чтобы я писал». Но он так ничего и не написал. Еще один русский поэт, который не мог писать вне России, тихо умер в Вене три года спустя.

Шагала, хотя и радовавшегося свободе тель-авивских евреев, когда он замечал, как напористо, спокойно, уверенно они ведут себя, никогда не покидали противоречивые чувства в отношении Палестины, а позже – Израиля, когда заходила речь о том, чтобы показать там его работы. Несколько лет он отвечал на просьбы еврейских лидеров Палестины устроить его выставку вежливым извинением: он знал, что там не будет покупателей.

Разумеется, Шагал ездил в Палестину не ради продажи картин, а по внутренней необходимости. Необычным было для него писать на пленэре в Тель-Авиве, Иерусалиме и в святом холмистом городе Сафед на северо-востоке Галилеи, там он погружался в незнакомые ландшафты. Но все равно картины «Иерусалим», «Гробница Рахили», «Стена плача», «Синагога в Сафеде» хоть и залиты новым светом, более ярким, чем в прежних его работах, сохраняли чистоту, точность и меланхоличные полутона «витебских документов» 1914–1915 годов. И тогда, и теперь Шагал использовал свои

воспоминания пейзажей из долгих снов или те, по которым тосковал, и он настаивал на этом сравнении.

> Эдмонд Флег вспоминал, что, когда Шагал писал, он указывал своей кистью на кактусы, башни и купола Иерусалима и выкрикивал, что это совсем не Витебск.

Шагал рассказывал Жаку Лассеню, что Палестина дала ему «самое живое впечатление, какого он никогда не получал», но ему очень хотелось преуменьшить экзотику, пряность. Несмотря на то что Делакруа и Матисс нашли свое вдохновение в экзотике Северной Африки, у него, как у еврея, в Палестине возникли совсем другие взгляды на будущее. В действительности, он искал там не внешние стимулы, но внутреннее осознание того, что земля предков разрешила ему окунуться в работу над иллюстрациями к Библии. «На Востоке я нашел Библию и часть своего собственного существования», – говорил он. Поскольку в следующие три года угроза войны и жестоких антисемитских выступлений в Европе все ширилась, Шагал отвернулся от современного мира и погрузился в историю евреев, в их испытания, в их пророчества и несчастья. Для художника XX века было чрезвычайно рискованно делать такой выбор. С одной стороны, противостоять величайшим художникам западного канона, традиции, связанной с христианской иконографией до Рембрандта. С другой – отступать от модернистских тем в древнее прошлое как раз в тот момент, когда он сделал себе имя как ведущий современный живописец.

«Я не видел Библии, я мечтал о ней, – говорил Шагал Францу Мейеру. – Уже в раннем детстве я был очарован Библией. Она всегда казалась мне, и сегодня все еще кажется, величайшей поэзией всех времен». Одной из причин поездки в Палестину была необходимость запомнить кристально чистую реальность и обратить внутрь восприятие окружающего. Хотя Шагал уже тридцать лет не соблюдал обрядов, хасидское ощущение библейских историй, которые волнующе взаимодействовали с житейскими буднями (например, место за пасхальным столом, оставленное для Илии, который может войти в любой момент «под личиной слабого старика, сутулого попрошайки с мешком на спине и с посохом в руке», что было в его прежних картинах) дало ему уникальное ощущение сопричастности историческим сюжетам. Шагал представлял себе Ветхий Завет как человеческую историю. Знаменательно, что он начал работу не с создания космоса, а с создания человека. Фигуры ангелов у него рифмовались или объединялись с человеческими фигурами: на первой странице у бородатого ангела в человеческой одежде рука

Адама, а в сюжете «Авраам и три ангела» у крылатых посетителей оживленные, заинтересованные лица, они сидят и разговаривают за бокалом вина, будто они только что закончили обедать.

Шагал редко пользовался услугами натурщиков. Иногда он цитировал других художников: картина «Моисей, разбивающий скрижали» напоминает берлинского «Моисея» 1659 года и икону Рублева «Троица» («Гостеприимство Авраама»). Но Шагал, по большей части независимо от исторической иконографии, придавал образам непосредственность, удивление, повествовательность и упорно обращал особое внимание на человеческие типы, на весь спектр эмоций и реакций, на возвышенные моменты всемирного рассказа, начинающегося со Дня Творения и доходящего до объяснений пророками Ветхого Завета. Трагическая фигура Авраама съеживается в одиночестве от мучений скорбящей Сары или сжимает в руке нож, когда он готов принести в жертву Исаака, а ангел спускается, будто самолет, ныряющий носом вниз и разбивающий мрак безбожной ночи. Мы видим лирическую встречу Иакова с Рахилью; Моисея, выходящего из горящего куста на голос Господа; Иешуа, смиренного и пораженного тем, что Моисей поднимается из волн света, чтобы благословить его; Мириам, танцующую с исступленным пылом хасида; Иеремию, плачущего у водоема. Каждый образ несет на себе бремя прототипа, но все же они обретают индивидуальность, Шагал представляет их в развитии. Давид – любимый образ Шагала из Ветхого Завета – сначала появляется как первый помазанный мальчик, потом как убийца Голиафа; он играет на арфе Саулу, пылает страстью к Вирсавии и оплакивает своего сына. Будучи вдохновленным Богом поэтом, Давид всякий раз, от гравюры к гравюре, меняется. Всюду драма усилена ощущением близости и смешения человеческого и божественного до такой же степени, до какой в светских работах Шагала смешиваются фантазия и реальность. Облака, скалы, горы и растительность трепещут, превращаются в лица, глаза и крылья, соединяя человека и мир природы. «Поскольку еврейский народ един, то эти рассказы есть история его предков и живой действительности, от которой происходит и собственная история некой личности, независимо от того, осознает это некая личность или нет», – писал критик Эрих Нойман о гравюрах Шагала к Библии. Гравюры эти отражают не только понимание Шагалом этих характеров, но и его ощущением принадлежности к истории, которая непрерывно разворачивается перед ним, когда он следит за духовными отцами еврейского народа во имя освещения темноты 30-х годов.

Как и в работе над «Баснями», Шагал начал с гуашей, и затем

уже стал без устали работать над гравюрами. Он множество раз все переделывал, и в результате, как и в «Баснях», детали и живость изображений намного превзошли первоначальные рисунки, когда живописное качество гуашей воплотилось в черно-белых гравюрах. «Сделанные живописцем, который доставляет наслаждение цветом и мазком кисти, – писал Мейер Шапиро, американский искусствовед литовского происхождения и друг Шагала, который хорошо его знал и понимал, – гравюры, тем не менее, являют изящество линий и другие качества, которые присущи только гравюре. Иллюстрации Шагала к Библии так любовно прочувствованы, что в подробностях этих работ открывается сам художник. Его гравировальная игла свивает бесконечно прекрасную сеть пятнышек, штрихов, линий и легких черных касаний; это мягкая, сверкающая, туго сплетенная вуаль, создававшаяся с радостью, наполненная светом и движением, часто веселая, иногда серьезная, всегда очаровательная из-за теней, мельчайших частиц, своеобразия особенностей художественной техники. Гравюры характеризует свобода линии штриха, свобода, которая, начиная с Рембрандта, сделала гравюру современным искусством».

Между 1931 и 1934 годами Шагал как одержимый работал над Библией, каждый выезд из Парижа был связан с этой работой. В 1932 году он поехал в Амстердам, чтобы лучше изучить библейские полотна Рембрандта. Он посетил дом художника, находящийся в середине еврейского квартала, где торговцы продавали рыбу и цыплят, как на рембрандтовских картинах. Шагал представлял себе, будто Рембрандт ненадолго выходит из своего дома, чтобы заполучить первого проходящего мимо еврея, который мог бы стать моделью для его библейских королей и пророков. Мэр Амстердама открыл тогда выставку работ Шагала, на которой были представлены картины с цирком и цветами, а также «День рождения», «Белла с гвоздикой» 1924 года и «Белла с белым воротником» 1917-го. Выставка имела успех, проводились лекции и праздники. Шагал в шутку говорил Опатошу, что он боится, как бы все это не закончилось погромом.

Шагал все так же был поглощен работой, когда весной в Берлине к власти пришел Гитлер. Были приняты антисемитские законы и открыт первый концентрационный лагерь в Дахау. Картина Шагала «Рабби», принадлежащая музею Мангейма, была одной из первых, выставленных в июне 1933 года в качестве примера дегенеративного еврейского искусства: ее издевательски провезли по городу в телеге. Годом раньше Макс Бекман начал большой аллегорический триптих «Исход», который теперь смотрелся как предчувствие того, что теперь Германия лишится

своей интеллигенции. В 1933 году Бекман был уволен с места учителя во Франкфурте. Бертольд Брехт и Генрих Манн были среди первых немецких писателей, покинувших страну. Арнольд Шенберг переехал в Париж и формально примкнул к еврейской вере; Кандинский тоже немедленно уехал из Германии в Париж. «Европа возможна только без Третьего рейха. Германия должна быть подвергнута изоляции», – писал австрийский романист Йозеф Рот, который был в Берлине, когда Гитлер пришел к власти. Он также спешно отправился в Париж. В 1933 году Германию покинули 50 000 евреев, в 1934-м – 30 000 тысяч.

> Старый враг Шагала, Херварт Вальден, закрыв галерею Der Sturm, как и многие левые немцы, выбрал Восток, а не Запад: он отправился в Москву, стал работать там учителем, но скоро разочаровался и в коммунизме. В 1941 году по приказу Сталина он был убит в саратовском лагере.

Шагал, поглощенный Библией, оторвался от этой работы только ради того, чтобы организовать в конце 1933 года ретроспективу в Кунстхалле, в швейцарском Базеле (символично, что это происходило на границе с Германией). Выставка отмечала двадцатипятилетие (1908–1933) Шагала-художника, она проходила в десяти галереях и была хорошо принята, но картин купили очень мало. В январе 1934 года, когда Шагал завершил сорок гравюр для Библии, он получил тяжелый финансовый удар: последствия депрессии заставили Воллара отказаться от своего заказа.

Весь следующий месяц огорчения Шагала продолжались. Поводом к ним послужили бунты правых в Париже, связанные с делом Ставиского. Это было дело о самоубийстве (а возможно, и об убийстве полицией) русско-еврейского мошенника Ставиского, имевшего связи в финансовых и политических кругах. В городе «была атмосфера совершенной анархии», – писал Александр Верт, репортер газеты «Манчестер Гардиан». Он рассказывал, как 6 февраля толпы собрались на площади Конкорд, «черной от людей», и начали забрасывать полицейских камнями и кусками асфальта, вывороченными из тротуаров у Тюильри, поджигать машины, резать лошадей бритвами, приделанными к тростям. Бунты вселили надежду в членов фашистских партий Франции, принеся известность правым группировкам «Французское действие» и «Движение французов». Многие боялись, что Третья республика будет уничтожена. Хоть республика и выжила, левый премьер-министр Эдуард Даладье был смещен консервативным Гастоном Думергом. Теперь в Париже высмеивали иностранцев –

«метеков» – и вели бесконечные разговоры о «еврейском тайном заговоре»; Шагалу становилось не по себе.

И все-таки, даже не имея поддержки от Воллара, Шагал продолжал работать над гравюрами к Библии. В 1934 году он ездил в Испанию в поисках диалога с другим духовным старым мастером – Эль Греко, которого он называл «более великим, чем вся Испания». С деньгами теперь было туго; письмо от адвоката Шагалов, Феттвайса, потребовавшего в 1934 году оплаты за свои услуги, напомнило им, что ему не платили четыре года. Адвокат писал: «Чрезвычайная умеренность моих требований… показывает вам, что я не безразличен к вашей ситуации… из-за трудности положения, в котором вы находитесь». В списке расценок по главным работам, написанном Беллой для Амстердамской выставки 1932 года, цены начинались от 20 000 до 25 000 франков для последних картин с цирком и цветами и доходили до 45 000 франков за каждую из двух самых нежно любимых картин: «Белла с гвоздикой» и «Белла с белым воротником».

Шагал, которому помогала Белла, всегда был неважным коммерсантом, теперь же он стал нагло торговаться. В 1934 году, соглашаясь делать иллюстрации для книги Лесина, он писал:

«Я люблю ползать с кисточкой внутри теплой еврейской души. Но теперь возникает небольшая проблема. Это только одна сторона предмета обсуждения, но, к сожалению, важная. Доллар упал почти наполовину, и жизнь здесь очень дорога. Я предполагаю делать тщательно обдуманные иллюстрации, приложив к этому лучшие силы моего воображения, моего сердца и моего ремесла… Я прошу 100 долларов за каждую иллюстрацию… До меня доходят слухи, что каждый молодой еврейский художник в Америке получает много больше. Я не имею их амбиций и не хочу их, но, к сожалению, я живу своим искусством, и, сказать по правде, мне неловко принижать себя в сравнении с другими. Считаю, что вы признаете, что я прошу минимум». В следующем году Шагал писал Хилле Рибей: «Я имею большой моральный успех, но никто ничего не покупает. Это совершенно обескураживает». Он безуспешно умолял ее заставить Гуггенхайма подумать о том, чтобы принять под покровительство проект Библии, от которого пришлось отказаться Воллару.

Не имея издателя, Шагал медленно продвигался со своими гравюрами: к 1939 году он закончил шестьдесят шесть пластин и начал остальные тридцать девять, за которые снова принялся лишь в 1952 году. Первые сорок работ, оплаченные Волларом, находились в его хранилище вместе с Гоголем и гравюрами к «Басням». Библия оставалась главным источником сюжетов и

вдохновения Шагала до конца его жизни, но особая эволюция этой работы, начатой в 1931 году, делает ее преисполненной исторического значения. В начале цикла фигуры меньше и спокойнее, тональность теплая и глубокая; в конце пророки становятся все более взволнованными, композиции – более динамичными, тона – дымчато-черными. Реакция на гонение евреев и нависшую угрозу войны питает эту эволюцию, а ощущение исторического момента, существующего рядом с древними текстами, придает работе особый духовный резонанс.

Через скромное искусство иллюстрации, будучи художником книги, который производит раскопки во вневременных человеческих темах, а также и в результате пристального изучения Рембрандта и Эль Греко, Шагал постепенно выстраивает новую монументальность, раздвигая границы, добавляя драматичности и приблизившись к абсолютной простоте. Это делает его живописные работы, созданные в период с 1933 года и до начала Второй мировой войны, столь же значительными, как и русские театральные росписи 1920 года. Тогда он бежал от Малевича и советской угрозы, чтобы красноречиво защищать свое собственное – модернистское, еврейское видение. Теперь, снова видя угрозу, он делал то же самое, но с большей серьезностью, зрелостью и ощущением трагической грандиозности, с более цельным и честолюбивым ощущением своего собственного положения в западном искусстве. В очередной раз творчество Шагала достигло новых высот в противостоянии смертельному врагу. Он возобновил работу над несколькими сложными аллегорическими композициями: «Время – река без берегов» и «Падение ангела». И новый стиль сразу же стал очевидным в двух шедеврах – религиозном и мирском, – которые Шагал написал после захвата власти нацистами в 1933 году («Одиночество» и «Обнаженная над Витебском»).

На обеих картинах изображены огромные одинокие фигуры, которые доминируют над видами Витебска. В картине «Одиночество» под грозовым небом сидит еврей, одетый в белое молитвенное покрывало, свисающее, как мешок, с его бесформенного тела, одной рукой он подпирает лицо – мрачное, покорное, стоическое, – в другой руке он зажал Тору, его единственную собственность в изгнании. Этот персонаж – наследник стариков из серии 1914–1915 годов. Странствующий еврей угнетен страданиями, но при этом духовно выразителен, на фоне вечного ландшафта. В картине ощущается спокойствие первых гравюр к Библии и монументальная серьезность, не имеющая себе равных в работах любого французского художника того времени. В то десятилетие, когда на Западе доминировал

сюрреализм, а в России – соцреализм, редкий художник осмеливался бесстрашно смотреть в лицо реальной действительности. Шагал и Пикассо во Франции, Макс Бекман в Германии, Поль Клее в Швейцарии и старый соперник Шагала в России – Малевич, с его безликими крестьянами, были среди тех немногих, чьи работы отражали трагедию, поглотившую Европу.

В этом контексте картина «Обнаженная над Витебском» представляет собой особенно блистательную работу, впитавшую дух времени. Она вобрала в себя особенности разных течений французского искусства. Чувственная обнаженная спина спящей женщины с тяжелым темно-рыжим конским хвостом (для этой картины в саду виллы Монморанси позировала семнадцатилетняя Ида) летит в серебряно-сером небе над Витебским городским пейзажем, лишенным цвета. В углу – букет стоящих в вазе кроваво-красных роз, их яркость на фоне окружающей серости бьет в глаза. Розы прописаны столь же выразительно, что и каменные дома, и собор. Отшлифованный стиль и классический рисунок отражают утонченное понимание Шагалом традиционной живописи ню со спины. Несоответствия и нелогичность композиции так приближают картину к сюрреализму, как никогда еще не бывало в работах Шагала. Он нигде, кроме Парижа, не мог бы написать столь великолепный, оригинальный вид Витебска. И все же эта прекрасная, наделенная даром предвидения картина юности и воспоминаний не сюрреалистическая мечта, но полностью сформулированное Шагалом утверждение торжества искусства над смертью, желания над страхом, чем он отвечал на предзнаменования, возвещавшие о крушении вскормившего его мира.

Глава восемнадцатая
Странствующий еврей. Париж 1934—1937

«Летние месяцы – это время неблагоразумных поступков», – заявляли художники, которых больше всего вдохновляли пейзажи, со страниц парижского журнала *L'Intrasigean* летом 1934 года. В художественном сообществе царила почти маниакальная беспечность, как будто никто не желал видеть предупреждений. Приглашение, полученное Шагалом в 1934 году от Ивонны Зервос на обед по поводу выпуска *«Cahiers d'art»,* настаивало на том, что не будет *«pas de discussions politiques, nulle allusion a la crise, pas de controverses esthetiques ou litteraires, un simple reunion de frache camaraderie»*[73]. Настроение в парижском обществе было прямо противоположным той серьезности, какой отличались разговоры Шагала и Беллы с их русско-еврейскими друзьями. «Время от времени вспоминайте вашего довольно-таки печального Шагала», – жалобно писал на идише Шагал в тот год Опатошу, умоляя друга, который собирался в Москву, найти Михоэлса и «сказать ему, что все они забыли обо мне, не знаю почему».

Новый удар нанесла восемнадцатилетняя Ида, для которой лето 1934 года действительно было временем беззаботности. В конце этого лета она сказала своим изумленным родителям, что беременна. Как только избалованная, легко возбудимая Ида достигла подросткового возраста, она стала ездить в летний лагерь для русских детей, живущих во Франции. Там она встретила Мишеля Раппопорта, студента-юриста, сына благополучных русско-еврейских родителей. Мишель родился в 1913 году в Берлине, был, как и Ида, продуктом восточно-западного воспитания и вырос на чужой почве. Во время Первой мировой войны Мишель, будучи еще маленьким ребенком, жил в России, в 1920 году оказался в Берлине, потом в 1926-м – в Париже. Молодые люди стали дружить, точнее, Ида этого захотела, потому что она не ходила в школу и у нее почти не было шансов встретить людей своего возраста.

К 1934 году, как отмечали многие шагаловские друзья, в том числе Рафаэль Альберти, «мадемуазель Ида… очаровательная молодая девушка и весьма красивая». Однажды он споткнулся об ее отца, когда тот писал в их саду загорелого обнаженного подростка под деревом. Но в глазах своих родителей Ида все еще была маленькой девочкой, и они пришли в ужас от этого известия. Со времен ханжеского Витебска и Шагал, и Белла все

еще придерживались традиционных воззрений на сексуальное поведение женщины. Ида, не сомневаясь, сделала аборт, а затем в ноябре 1934 года все же вышла замуж за Мишеля.

Шагал отметил это событие картиной «Кресло невесты». Букет цветов лежит на кресле в белом чехле, а около него брошены белые розы; розовый ковер уравновешивает поток белого. На стене висит портрет в честь бракосочетания Шагала с Беллой, картина «День рождения», которая олицетворяет связь между поколениями. Спонтанность и стремительное движение жизни в той работе усиливают ощущение неполноты в картине «Кресло невесты». Иды на картине нет, поскольку при всем великолепном изобилии, напоминающем о картине «Ландыши», сделанной в честь рождения Иды, «Кресло невесты» – это похороны, похороны фантазии отца об обожаемой им дочери.

На свадебной фотографии Ида стоит выпрямившись, с потускневшим, невыразительным взглядом лунатика, тупо исполняющего свою роль, и вуаль на ней – будто саван. Принеся жертву своим пришедшим в отчаяние родителям, стремившимся к респектабельности в трудные времена, Ида не была готова исполнять обязанности супруги Мишеля, не была она готова и к браку. В начале своей семейной жизни она звонила матери по нескольку раз в день, просто чтобы спросить, что делать, и услышать ее теплый голос, ощутить поддержку. Теснейшим образом связанная с родителями, Ида не могла без них жить.

Белла тоже теряла жизнеспособность без успокаивающего присутствия дочери. Картина «Белла в зеленом», которую Шагал писал зимой 1934–1935 годов, – это его последний классический портрет жены, в нем отразилось ее угасание, эмоциональное и физическое. Зеленый был любимым цветом Беллы, и этот портрет – дань уважения к ней – очень красив. Каждая деталь картины – фактура ее элегантного темно-зеленого бархатного платья, блестящий кружевной воротник, манжеты и богато украшенный веер – подобрана с любовью. И все-таки Белла выглядит печальной, слабой, ее взгляд больше не фиксируется на внешнем мире, он обращен внутрь, она ушла в свои мысли, как один из библейских образов с гравюр Шагала. Шагал говорил Мейеру, что, когда Белла позировала для этого портрета, она громко читала ему отрывки из Библии на идише – ослепительный свет, который моделирует ее лицо и руки, напоминает о свете в иллюстрациях к Библии и о фактах ее пророческой силы. В ранней версии портрета рядом с Беллой присутствует ангел, подчеркивающий близость исходной концепции к Библии, но сила характера Беллы и недавнее тщательное исследование Шагалом психологии портретов старых испанских мастеров – Эль

Греко, Веласкеса и Гойи, – убеждают в явной фигуративности картины. В результате получилось то, что Мейер назвал «исключительно реальной фигурой женщины, стойко переносящей ностальгию до самого конца».

Как только депрессия усиливалась, Белла ложилась в постель. Начиная с 1934 года в семейных письмах постоянно сообщается, что Белла поправляется после «гриппа» или выздоравливает в клинике после еще одной операции. В то время как волнение побуждало Шагала искать новые стили и сюжеты, Белла уходила в тень. Поскольку сил у Беллы становилось все меньше, Ида стала замещать ее в качестве помощника, советчика и посла Шагала. Она осознавала важность своей роли, которая крепко связывала ее с обожаемыми родителями. Будучи талантливым живописцем, она, что вполне понятно, была слишком запугана достижениями отца, чтобы делать собственную карьеру, и едва ли могла делать что-то еще, кроме как посвятить себя защите и продвижению искусства Шагала.

> Воспитанная среди космополитичных полиглотов, художников и поэтов, Ида в совершенстве владела французским, немецким, русским и прекрасным, своеобразным английским. Она наследовала шарм обоих родителей, но в ней не было ни шагаловской классовой неуверенности, ни еврейской загнанности Беллы; она очаровывала скорее чем-то таким, что не соответствовало ее русскому происхождению.

Ида начала с того, что в марте 1935 года одна поехала в Лондон на первую английскую выставку Шагала в галерее Лестер. Показ субсидировала и открывала леди Кларк, жена британского посла в Париже, которому Шагал давал уроки живописи. Он делал это частично потому, что считал, что нееврейские друзья особенно ценны во времена антисемитизма. Присутствие на выставке девятнадцатилетней Иды добавляло экзотики, что помогло сделать выставку успешной.

Утомленные родители Иды не нашли в себе сил на эту поездку. В отсутствие дочери они отдыхали в сельской местности около Парижа. Отсюда Белла изливала свое ощущение изоляции и тоски по еврейскому окружению в письме Меиру Дизенгофу в Тель-Авив, написанном ее трепетным, возвышенным русским, но усеянном фразами на идише:

«Как вы? Все в порядке? У нас нет времени на письма, и все-таки нам так хотелось бы знать, как вы поживаете, как ваше здоровье, в полном ли вы расцвете, что теперь в Палестине, да и просто хотели бы обнять и поцеловать вас.

Мы теперь уже несколько недель в деревне. Нездоровы и очень устали. И здесь, в раскинувшемся пространстве с полями и лесами, мы отдыхаем. Ехали сюда на машине по всяким, хорошим и плохим, дорогам, будто Вечные Жиды, а когда смотрели на старые церкви, поднимающиеся к небу, нам казалось, что истинное небо с Богом, что льет на нас сияние, оно там, с вами. Часто думаем о вас и видим вас во снах. Здесь мы – «бабушка и дедушка» – в одиночестве, наша дочь в Лондоне…

Что ж, когда мы снова вас увидим? Пожалуйста, приезжайте специально, чтобы повидаться с нами, а мы крепко обняли бы вас и поцеловали… Если вы не можете к нам приехать, то мы сами решимся на поездку к вам, но это – мечта, столь же сладкая, как Палестина *mit mandlen un rozinkes*[74]».

В настроении тоски по дому Шагалы не колеблясь принимают приглашение Института по изучению культуры и языка идиш в Вильно открыть новый Музей еврейского искусства в августе-сентябре 1935 года. Вильно, известный им с детства как *Yerushalayim d'Lita* – литовский Иерусалим, – был культурным центром для людей, говорящих на идише в черте оседлости. Этот город с его восточно-европейской еврейской атмосферой был так близок к Витебску их воспоминаний, как только можно было бы себе представить. Его горизонт с купольными церквями; городской центр с барочными и неоклассическими каменными зданиями, расположенными в окружающих город низких холмах; деревянные дома и продуваемые ветрами улицы еврейского квартала; преобладание идиша (половина населения города были евреи), евреи в традиционных одеяниях и еврейская пища на рынке – все произвело на Шагала и Беллу почти гипнотический эффект. Им казалось, будто они вернулись в Витебск. Разница была незначительной: Вильно был ближе к западу, чем их родной город, был мягче, спокойней, там не было хасидизма с его восточной эмоциональностью и меланхолией, но там была более рациональная еврейская просвещенность, которая придвинула его ближе к Западной Европе. «Город – как Витебск, даже еще прекрасней», – писал Шагал Опатошу. «Большие, теплые приветы почти с нашей родины», – добавила Белла на той же самой открытке. Тут же, за границей, лежал Витебск, город советский и потому запрещенный. По случайности судьбы город много раз переходил из рук в руки между 1918 и 1922 годами, его завоевывали советские, литовские, польские войска, кончилось тем, что он оказался в руках у Польши и потому был открыт для Шагалов. И все же евреи этого города вряд ли были свободны: многие почти голодали, по переписи 1900-х годов видно, что 80 % еврейского населения Вильно не знали вечером, будет ли у

них еда на следующий день, и во время Депрессии мало что изменилось. Польский антисемитизм был обычным явлением. Шагал открывал Еврейский музей вместе с семидесятипятилетним еврейским историком Семеном Дубновым. Шагал страдал от того, что видел, как на улице поляки издевались над сыном этого выдающегося ученого, как они били его. Ему показалось, что евреи Восточной Европы в опасности. Он писал прозрачные, хорошо знакомые виды интерьеров синагог Вильны с предчувствием и уверенностью, что мир его воспоминаний не выживет. После войны Шагал написал стихи на идише, названные «Виленская синагога»[75]:

Строенье старое и старенький квартал…
Лишь год назад я расписал там стены.
Теперь святейший занавес пропал,
Дым и зола летят, сгущая тени.

Где свитки древние, прозревшие судьбу?
Где семисвечья? Воздух песнопений,
Надышанный десятком поколений?
Он в небеса уходит, как в трубу.

С какою дрожью клал я краски эти,
Зеленую – на орн-койдеш… Ах,
Как трепетал, в восторге и слезах,
Один… Последний в тех стенах свидетель…

Рядом с Шагалом – Белла, изящная, хрупкая, в широком белом пальто и берете, она гладит сироту, которого они встретили в «Колонии для слабых детей». Внешне, в этом мрачном окружении, она производила впечатление французского шика, но внутри у нее все трепетало. Белла, которая в молодости чувствовала себя в Витебске как в тисках, которая в совершенстве изучила французский и немецкий языки и мечтала о поездке на Запад, сейчас была особенно поражена тем, что снова, после десяти лет, проведенных в Париже, слышит на улицах еврейскую речь. Именно тогда она начала обдумывать свой собственный проект – свои мемуары, которые должны быть написаны на идише. «Странно, но я внезапно захотела писать, и писать на моем языке, на запинающемся языке моей матери, которым я вообще не пользовалась с тех пор, как оставила дом родителей. Язык этот ушел далеко-далеко от меня, как мое детство, а теперь возвращается назад и придвигается все ближе и ближе, до того, что я почти чувствую его дыхание».

> Голос Беллы слышится и в записке Шагала, названной «Дому (или Гробнице) Бялика», которую он написал годом раньше, оплакивая его смерть: в Париже, где «une âme supplementaire libre de toute préoccupation matierell»[76], могла расцвести, к радости «тех, кто знаком с тихой безмятежностью еврейских праздников и хранит в них свою ностальгию».

Для Шагала визит в Вильно был еще одним поворотным пунктом в подтверждении своей еврейской идентичности. Его обрадовала встреча с поэтами, пишущими на родном языке, такими как Абрам Суцкевер, и Шагал тоже начал писать на идише. Его сентиментальные автобиографические стихи, названные «Мой далекий дом», в 1937 году были опубликованы в Нью-Йорке. «Ну, Белле получше, – писал Шагал Опатошу весной 1936 года, – хотя она все еще в постели. А я работаю и вздыхаю, как все евреи в мире, которых бьют, теперь даже на Святой Земле… И потому я еще больше становлюсь евреем. Горе нам».

Поездка в Вильно еще больше обострила тоску Шагала по России. «Несколько километров от вас – и там земля, а в сущности, только один город, который я так давно не видел и который не оставляет меня. Я воспользовался вашим приглашением и ненадолго приехал к развилке, – признавался Шагал. – Я не знаю почему, но между мной и моей родиной существует какая-то несправедливость». «Дорогому, дражайшему» Опатошу он выразил это даже в более возвышенных терминах, сравнив себя с Моисеем, которому было позволено увидеть Землю обетованную, но не войти в нее. «Вильно, Литва, – писал он. – Стоять у границы моей родины и говорить ей, что она не любит меня, но я ее люблю… И вернуться, не войдя в нее». Его Отчизна, говорил Шагал, теперь существует только на его холстах. Россия была для него закрыта, во Франции был другой дух, а Палестина не привлекала, потому что живущие в ней евреи не воспринимали искусства. Бенуа, несмотря на свое благородное происхождение, до 1926 года достаточно успешно вел переговоры с Советской Россией о месте хранителя галереи старых мастеров в Эрмитаже, а теперь наслаждался своим положением в сердце сообщества русских эмигрантов. В то же время он написал жалостливое письмо, в котором печалился, что он чужой всем русским режимам: старому, советскому и эмиграции.

Это ощущение отсутствия корней отразилось в иллюстрациях Шагала к эпической балладе его друга Ивана Голля (*Jean sans Terre* – «Иоанн Безземельный»), которая была опубликована в 1936 году. Тема баллады – одиночество обывателя, которому

больше нет места в наглом механизированном мире. В переживаниях лирического героя отразилось состояние самого Голля, о котором в то время не знала Клер. В 1933 году у Голля возникли романтические отношения с Паулой Людвиг, жившей в Берлине, и теперь он, деля свое время между французской и немецкой столицами, волей-неволей напрашивался на неприятности. В предисловии к английскому переводу У. Х. Оден пишет:

«*Jean sans Terre* одинаково дома и в Понте Веккьо, и на Бруклинском мосту, потому что ни то, ни другое на самом деле ему не принадлежит: он должен спать на «матрасе тысячи правд», потому что лично не связан ни с чем… Он – Вечный жид, принужденный быть в постоянном движении, без какой-либо надежды на то, чтобы найти спрятанное сокровище или Спящую красавицу, даже без капельки… приятного возбуждения от новизны открытой дороги, беспрестанно озабоченный будущим, которого он не может себе представить:

> Он спрашивает зеркало, прибудет ли он вовремя,
> Вовремя, неважно, куда никуда».

Стихи Голля захватывали напряженным, чреватым опасностью настроением тех людей 30-х годов, у которых не было ни устойчивой идентичности, ни защиты государства. В это время Шагал постоянно возвращался к картине «Падение ангела». Картина была начата в 1922 году, в ней отразилась драма существования без корней и отсутствие ощущения идентичности, в ней ангел рушится на землю, к ногам распятого Христа. Теперь Шагал усилил движение и сделал картину более темной. Никто во Франции, зажатой, как в сандвиче, между нацистской Германией и гражданской войной в Испании, больше не был беззаботным.

> Кровавый террор в Испании, который заставил Пикассо написать «Гернику», явился прелюдией к катастрофе, разразившейся в Европе.

Для многих русских деятелей искусства, бежавших от революции, тоска по родине все усиливалась, со временем не становясь меньше. Чем дольше они были вдали от России, тем больше они были отрезаны от источников их вдохновения, поскольку русская литература, музыка и искусство одинаково коренились в национальной истории и в поисках исследования судьбы страны. «Когда я покинул Россию, я оставил там и

желание сочинять; утратив свою страну, я также утратил и себя», – говорил Рахманинов, хотя его друзья рассказывали, что дом композитора в Клерфонтен, близ Парижа, обсаженный казавшимися русскими соснами, «был очень похож… на старое русское поместье». Однако для русских оно никогда не стало бы подлинным.

К тридцатым годам уже было ясно, что нет смысла ждать, когда в России изменится режим. И некоторые русские беженцы тогда решили вернуться домой. У них было для этого множество причин: неожиданное столкновение с экономическими трудностями во время Великой депрессии; надежда на то, что их страна предложит им место в искусстве; подъем западного фашизма, благодаря чему сталинизм стал казаться (как это было с Вальденом) меньшим злом. Вдали от российской действительности политическая лояльность менялась непредсказуемо. Илья Эренбург, например, решительный оппонент большевизма, в начале 30-х годов, после установления фашистской власти в Германии, стал более благосклонно отзываться о советском режиме. С 1932 года он писал корреспонденции в газету «Известия» и романы, которые нравились Сталину.

Максим Горький, который покинул Россию в 1921 году и поселился в Сорренто, был одним из первых возвращенцев. В 1931 году он приехал в Москву, встревоженный подъемом фашизма в Италии. В России Горького с радостью приняли, сделав его символом победы коммунизма в культуре. Он получил большой дом и личных слуг (которые на самом деле были шпионами Лубянки) и тут же попал под надзор НКВД. В 1934 году был убит его сын, и его собственная смерть в 1936 году, вероятно, была спланирована. Когда в 30-х годах сталинский террор дошел до крайней степени, малейшего контакта с иностранцем было достаточно, чтобы отправить советского гражданина в ГУЛАГ. Павел Эттингер, единственный корреспондент Шагала, находился в некоем привилегированном положении, но даже его письма между 1937 и 1945 годами перестали поступать на Запад. Многие европейские художники и интеллектуалы в 30-е годы выражали поддержку Советскому Союзу. Среди парижских друзей и знакомых Шагала были и те, кто присоединился к Французской коммунистической партии (Пикассо, Леже, Поль Элюар и Голли).

Виктор Серж, русско-бельгийский писатель, провел несколько месяцев в одиночной камере Лубянской тюрьмы, впоследствии несколько лет жил в ссылке в Оренбурге. Его отпустили в 1936 году, и он начал кампанию по уничтожению иллюзий,

существовавших у западных коммунистов, которые любили Россию, но его мало кто услышал. Серж назвал Россию «миром концентрационного лагеря» и опубликовал в левой газете *L'esprit* открытое письмо Андре Жиду, которого пригласили в Москву как гостя Советского Союза. В этом письме Серж предупреждал Жида: «Позвольте мне сказать вам: абсолютно ясно, что можно служить рабочему классу и Советскому Союзу. И позвольте попросить вас о том, чтобы набраться храбрости и все ясно разглядеть, во имя тех там, у кого хватило на это смелости».

Серж писал в своих мемуарах: «Трагическая ошибка всего современного сознания» заключалась в том, что «никто не желал видеть зло в тех размерах, которых оно достигло». И все-таки несколько выдающихся личностей, включая композитора Сергея Прокофьева и писателей Сергея Эфрона и Марину Цветаеву, вернулись в Советский Союз между 1936 и 1939 годами. Это были годы самых жестоких сталинских зверств. Эренбург необъяснимым образом заслужил доверие Сталина и был единственным советским интеллектуалом, который свободно ездил между Россией и Западом (много десятилетий он был почтальоном семьи Шагалов). Но даже он совершил ошибку и, когда в 1937 году приехал в Москву в отпуск, был задержан. Ему выдали билет для присутствия на показательном суде его старого друга Бухарина. Ожидалось, что он будет писать репортаж о суде для «Известий». Позиция Эренбурга оставалась прежней: «В моей ли это натуре или присуще всем, но в Париже и в Москве я ко многому по-разному относился. В Москве я думал о праве человека на сложную душевную жизнь… а в Париже конца 20-х годов я задыхался – уж слишком много было словесных усложнений, нарочитых трагедий, программной обособленности». В этом утверждении было невинное притворство: опыт Эренбурга вряд ли касался всех остальных, потому что больше ни у кого не было шанса вкусить жизнь обеих столиц, но его утверждение намекает на скрытую силу, которая гнала русских на родину. Тем не менее Пастернак предупреждал Цветаеву: «Не возвращайтесь в Россию – она холодная, в ней постоянный сквозняк». Но Цветаева все-таки не смогла больше противиться желанию вернуться, потому что «поэт не может выжить в эмиграции: там нет земли, на которой можно стоять, – нет среды, нет языка. Там – нет корней». Но когда Цветаева обрела Россию, она обнаружила, что забыта или предана остракизму, что она не в состоянии работать и жить – бывшие друзья слишком боятся поддерживать отношения с теми, кто жил на Западе. В конце концов Цветаева стала посудомойкой и в 1941 году повесилась.

Письма, которые Шагал писал в 1936 году после поездки

в Вильну, наводят на мысль о том, что он тоже обдумывал свое возвращение в Россию. Несмотря на некий запрет, наложенный им на подобные размышления, он не переставал предаваться фантазиям. Среди эмигрантов симпатии к революции проявлялись все меньше по мере уменьшения возможности получить разрешение на возврат. Неугомонный Шагал к концу года снова поменял парижский дом и студию, семья переехала на улицу Вилла-Эжен-Манюэль в районе Трокадеро. Но в августе в письме к Эттингеру Шагал размышляет:

«Сижу на даче и «вспомнил» Вас… Наше дерево другое, небо другое, все не то, и с годами эти сравнения, как говорится, действуют тебе на нервы… С годами все более и более чувствуешь, что ты сам «дерево», которому нужны своя земля, свой дождь, свой воздух… И я начинаю думать, что я как-нибудь, надеюсь, в скором, выберусь приехать, освежиться на родину и поработать в искусстве… Я чересчур и забыт, и отчужден. Пишите когда-нибудь. Никто мне не пишет, кроме Вас».

В октябре, размышляя о том, что в будущем году ему исполнится пятьдесят лет, Шагал, в письме, поздравляя Эттингера с его семидесятилетием, заявлял: «Меня хоть в мире и считают «интернациональным», и французы берут в свои отделы, но я себя считаю русским художником, и мне это так приятно… Моя поездка [в Россию] зреет во мне постепенно. Она, надеюсь, освежит или обновит мое искусство. Но я поеду, не как другие, из-за «кризиса»… Не хлеб, а сердце…»

Какую струну это излияние затронуло в России? Незначительную, поскольку Шагал стал человеком, который уже не стоил внимания, его редко упоминали, его картины не выставлялись. Он считал, что многие из его бывших друзей осуждали его ради собственной безопасности, и это могло быть правдой. Более того, те русские, которые имели возможность увидеть, как он живет в Париже, хорошо понимали, что жизнь его вполне комфортна, и потому ему легко пережить воспоминания о досоветских временах. Летом 1936 года Шагал продал за 60 000 франков работы Соломону Гуггенхайму, в том числе и картину «День рождения», и хотя Хилла Рибей отмечала, что он был беден, это утверждение соответствовало действительности только по американским стандартам. По сравнению с большинством русских беженцев разных политических убеждений Шагал и Белла жили хорошо – достаточно хорошо, чтобы положить вырученную сумму на счет в английском банке в качестве обеспечения при финансовой нестабильности во Франции. Большинство их знакомых из эмигрантского сообщества, по контрасту с ними, не имели вложений, эти люди жили продажей драгоценностей или

золота.

> Среди них выделялся своим богатством сверстник Шагала, князь Феликс Юсупов, который жил за счет прошлого: он обратился в английский суд с иском о клевете к студии «MGM», выпустившей фильм 1932 года «Распутин и императрица», и выиграл 25 000 фунтов (огромную сумму по тем временам!).

Ситуация, в которой оказались художники накануне Второй мировой войны, когда среди русских только Шагал и Кандинский имели международную репутацию, была точно такой же, как и в канун Первой мировой. Большинство русских художников, которые бежали на Запад, такие как Ларионов и Гончарова, пребывали в благородной бедности. Александр Грановский, коллега и противник Шагала по Еврейскому театру, который остался в 1928 году в Париже, умер в нищете и во мраке в 1937 году. Как русские театральные режиссеры теряли возможность работать, так и русские писатели не могли издаваться в Советском Союзе. Их аудитория все уменьшалась по мере того, как следующее поколение ассимилировалось, при таком небольшом рынке выжить было невозможно. Владимир Набоков, который в начале 1937 года переехал из Берлина в Париж, мог позволить себе во французской столице лишь убогую однокомнатную квартиру. Он превратил ванную в свой кабинет, работал, сидя на биде, в то время как его маленький сын играл в гостиной. Нельзя сказать, что в Москве совершенно не замечали успехов Шагала, они, разумеется, вызывали возмущение. Редкое упоминание о Шагале появилось в 1934 году – Абрам Эфрос, когда-то поддерживавший Шагала, высказался в журнале «Новый мир». Он гневно выступил против «отъявленной глупости» своего буржуазного бывшего друга, которому весело, который совершенно избалован, «знавший всех и знакомый всякому, пробывший на родине, в России, точно в заграничной командировке… [сопровождаемый] шумом и [живущий] в достатке». Шагал, однако, анализируя свое положение, был не в состоянии осознать, насколько он был удачливее большинства своих соотечественников в изгнании, не говоря уж о тех, кто остался в России. Вместо этого он постоянно ощущал гнетущую тень прошлого, которое подавляло его, как давили на него часы деда, нависавшие над ним в доме родителей. Шагал все повторял и повторял сюжет с часами, символом времени и памяти, в больших композициях 30-х годов. В картине «Зима» внутри часов помещена обнаженная фигура, а вокруг часов – снежные деревянные избы. В картине «Часы на улице» на Витебской дороге

раскачиваются из стороны в сторону часы с синим крылом. В картине «Время – река без берегов» (1936) – часы плывут по сумеречному воздуху над холодной рекой Двиной, их циферблат пуст, их медное обрамление и маятник, качнувшийся вверх, не повинуются силе тяжести. Эти часы свисают с тела мерцающей зеленой рыбы с тропическими красными плавниками-крыльями (напоминание о работе отца Шагала с бочками селедки), рука, вытянутая изо рта рыбы, держит скрипку и стрелу. Лиловые тени на берегу реки вздымаются волной над двумя любовниками.

Углубившись в воспоминания о молодости, Шагал в январе 1937 года совершил глупую, ужасную ошибку. Не имея никакой причины, кроме все усиливающегося отчаяния и сентиментальности, в начале года, в котором ему должно было исполниться пятьдесят лет, он попытался установить контакт со своим старым учителем Пэном. Идея эта, вероятно, бурлила в нем со времени поездки в Вильно. Теперь у него сдали нервы, и он просто написал адрес: «город Витебск, художнику Ю. М. Пэну». Письмо было достаточно безобидным: «Дорогой Юрий Моисеевич, как Вы живете? Уж давно от вас слова не имел, – простодушно начал Шагал, будто он не знал, что из России невозможно связываться с заграницей. – Я так интересуюсь знать: что с Вами, со здоровьем Вашим, как работаете и как поживает мой любимый город. Я бы, конечно, теперь не узнал его. И может быть, моя Покровская улица уже изменилась, и как поживают мои домики, в которых я детство провел и которые мы вместе с Вами когда-то писали?..

Как был бы я счастлив к моим (увы) 50-ти годам, которые скоро уже исполнятся в середине этого года, – хоть часок присесть с Вами на крылечке писать этюд. Обязательно напишите. Когда помру – помяните».

В 1937 году Пэн, в свои восемьдесят два года, все еще работал, он был профессором в училище, основанном Шагалом, которое было переименовано в Витебский художественный техникум. Пэн продолжал создавать тщательные реалистические жанровые сцены местной жизни, он никогда не отклонялся от этих тем, что теперь вполне хорошо уживалось с социалистическим реализмом. Его иудаизм не доставлял ему каких-либо неприятностей. Два десятилетия он работал при коммунистическом режиме, пережил Малевича, его очень любили ученики и члены разросшихся семей племянниц и племянников. Пэн был своего рода монументом спокойной аполитичной жизни. Но спустя месяц после письма Шагала, 1 марта 1937 года, этот невинный старик был убит ночью в своей квартире – почти наверняка это было делом рук НКВД. Письмо Шагала, слегка

надорванное, власти сохранили (возможно, Пэн его и не получил), и теперь оно находится в краеведческом музее Витебска. Явно подкупленный суд обвинил в убийстве племянницу, племянника и ученика Пэна, но никто не верил в их вину. Преступление так и осталось нераскрытым, но очень похоже, что связь между убийством и письмом Шагала существует. В те времена любая переписка с заграницей преследовалась.

Шагал так никогда ничего и не понял. Он написал огорченное письмо родственникам Пэна с выражением зависти по поводу того, что они смогут присутствовать на похоронах его учителя, и с заявлением о своей преданности России, рассчитывая, вероятно, что власти это письмо увидят. Спустя несколько месяцев Шагал, будучи не в силах противиться своему желанию, стал (совершенно нереалистично) требовать от Эттингера, чтобы тот заставил музей вернуть ему его картины, которыми владел Пэн. Впрочем, инцидент положил конец мечтам о поездке в Россию, хотя Шагал все еще ворчал, что Миро и Пикассо, испанские граждане, живя в Париже, представляли свою страну в испанском павильоне на Всемирной выставке 1937 года в Париже в Трокадеро, в то время как его не допустили представлять Советскую Россию.

Главной картиной Шагала в 1937 году была «Революция», работа, которой он никогда полностью не был удовлетворен. В 1943 году он разрезал ее на три части и каждую из них радикально переработал. Первоначально центром был Ленин, он делал стойку на руках на столе – то есть повернул Россию с ног на голову в политике и культуре. Сбоку от Ленина – молящийся еврей с Торой и филактериями сидит у стола, на котором лежит открытая книга; рядом стоит самовар, а на стул позади Ленина взгромоздилась обезьяна. Позади на заснеженной земле лежит покойник (отклик на первую картину Шагала). Слева толпы бунтовщиков с ружьями и флагами несутся вперед с криками и стрельбой – это политическая революция. Справа в синем мареве мир культуры, религии и любви – шагаловские образы любовников на крыше, старого еврея с мешком за плечами, музыкантов, художника с палитрой.

Смерть Пэна, двойственность отношения Шагала к России, его страхи по поводу будущего и по поводу того, где он в пятьдесят лет находится как художник, еврей и русский, – обо всем сразу говорил этот беспокойный холст. Мейер полагает, что Шагал отвечал французским интеллектуалам, симпатизирующим коммунизму, особенно после гражданской войны в Испании, своим собственным опытом. Позднее Шагал убеждал Мейера, что

эта работа не означает критику Ленина, но лишь выявляет предположение о совершенном им революционном толчке, но это было в 1960 году, когда Шагал мечтал о поездке на родину и был осторожен в критических высказываниях. Ярость и ужас картины: сжавшиеся любовники, старый еврей, отвернувшийся спиной и закрывший лицо, и символический покойник – опровергали его слова. Картина «Революция» была первой в серии монументальных картин, работа над которыми на время превратила Шагала в политического художника.

Весной 1937 года, после трагедии с Пэном, Шагал бросил все свои силы не на русские фантазии, но на нечто более практичное, а именно на получение французского гражданства, которое, как он предвидел, могло спасти ему жизнь. В 30-е годы в Париже восточно-европейским евреям, даже знаменитым, нелегко было этого добиться. Шагалу мешало то, что он когда-то был комиссаром искусств в Витебске, то есть чиновником большевистского режима. Но он задействовал свои связи с Жаном Поланом и другими интеллектуалами, чтобы они подергали за нужные ниточки. И даже несмотря на то, что французская полиция настаивала, чтобы в паспорте было указано имя Мойше, а не Марк, 4 июня 1937 года он и Белла стали натурализованными французскими гражданами. Через месяц, 19 июля, в Мюнхене открылась нацистская выставка *Entartete Kunst*[77]. Шагал и как модернист, и как еврей был звездой этой экспозиции.

Глава девятнадцатая
Белое распятие. Париж и Горд 1937—1941

Работы, представленные для развески в «Доме немецкого искусства», показали насколько глубоко извращение вкуса внедрилось в немецкое сознание, о чем 18 июля 1937 года в Мюнхене накануне открытия выставки «Дегенеративное искусство» заявил Гитлер. Свидетели этого выступления говорили, что у него во время речи шла изо рта пена. Среди публики был и Макс Бекман, чьи работы экспонировались на этой выставке. Услышав речь Гитлера, он убедился, что, оставаясь в Германии, не сможет сделать чего-нибудь значительного, и уехал в Амстердам.

«Там были картины с зелеными небесами и лиловыми морями. Там были картины, которые можно было бы объяснить только с точки зрения заведомого мошенника или ненормального, – сказал Гитлер в своей речи. – Если они действительно пишут в этой манере потому, что видят вещи таким образом, то управлением Министерства внутренних дел, в котором делают стерилизацию душевнобольных, к этим несчастным людям должны быть приняты меры, чтобы предотвратить передачу болезни их несчастным наследникам. Если они на самом деле не так видят вещи и все-таки настаивают на живописи в подобной манере, тогда с этими художниками должен иметь дело криминальный суд.

Я всегда считал, что если судьба дала нам силу, то надо не обсуждать эти дела, но принимать решение. Понимание таких великих дел дано не каждому».

Как только нацисты захватили власть, они начали свою кампанию против модернистского искусства. Против экспрессионизма, кубизма, абстракционизма и сюрреализма – всего интеллектуального, еврейского, иностранного, социалистически окрашенного или трудного для понимания, то есть против Пикассо и Матисса, Сезанна и Ван Гога. Вместо этого искусства на пьедестал возвели традиционный немецкий реализм, доступный и открытый для патриотической интерпретации.

> Однообразное нацистское современное искусство с национальным уклоном, приближенное к консервативным и ханжеским стандартам низов среднего класса, было весьма популярно.

Кульминацией этой политики, стало изъятие из немецких музеев, начиная с 1937 года, почти двадцати тысяч работ. Они были конфискованы после того, как комитет, который возглавлял министр просвещения и пропаганды Йозеф Геббельс, объявил эти работы дегенеративными. Семьсот тридцать тщательно отобранных работ были выставлены в Мюнхене на выставке «Дегенеративное искусство», эта акция подавалась как сенсационное политическое событие. Выставку в Мюнхене посетили два миллиона человек, когда же в 1938–1939 годах выставка проехала по Германии и Австрии, то собрала еще один миллион посетителей. Вход был бесплатным, и грязная репутация показа привлекала посетителей до восемнадцати лет, благодаря приятному возбуждению, которое эта публика испытывала от запретных тем, подчеркивавших морально-сексуальную извращенность художников. В Мюнхене на такой же большой нацистской выставке «Искусство Великой Германии», открытой по соседству, побывала лишь пятая часть от миллионов, пришедших на выставку «Дегенеративное искусство».

Картины висели в узких комнатах, тесно прижатые одна к другой, часто – без рам, некоторые стояли на полу у стен, все это должно было производить впечатление беспорядка – ощущения, противоположного той ауре созерцания и почтительности, которая сопутствует традиционному расположению живописи в музеях. Картины были собраны по темам под оскорбительными лозунгами: «Издевательство над немецкой женственностью», «Разрушение последних признаков расового сознания», «Совершенное безумие», «Так больное сознание видит природу». Работы были представлены с названиями и музейными ценами для покупки (чтобы возбудить гнев налогоплательщиков), рядом располагались искусствоведческие обзоры, которые искусно сфабриковал когда-то приставленный к позорному столбу критик Юлиус Мейер-Грефе (он ввел модернистский вкус в Германию), что ласкало взор негодующих обывателей. Среди работ Шагала были картины «Понюшка табаку» 1923 года (портрет раввина, конфискованный из Кунстхалле Мангейма), «Пурим» (взятая из эссенского музея Фольквanг и переименованная в «Русскую деревенскую сцену»), «Зима» (из франкфуртского музея Штедель) и экспрессионистский рисунок 1924 года «Портрет с гримасой» (этот автошарж был определен как произведение извращенной еврейской психики). В действительности Шагал представлял собой основу выставки – немецкая пресса падала в обморок от него еще в 1914 году, так что недостатка в текстах не было. Так, эссе Фанины Хале по поводу его работ 1914–1915 годов, например о радостном возвращении в Витебск, было

перепечатано в качестве насмешки, ибо зеленые, лиловые и красные евреи, взлетающие с земли, играющие на скрипках, летающие по воздуху, – совокупно представляют собой еврейскую катастрофу и нападение на западную цивилизацию.

Акцент был сделан на немецких и австрийских экспрессионистов: Бекмане, Кокошко, Киршнере, Гроссе, Диксе, Хеккеле, Нольде, – чьи работы было легче всего получить из немецких музеев, но были представлены и ведущие модернисты других национальностей: Кандинский, Клее, Мондриан, Пикассо. Когда выставка «Дегенеративное искусство» стала путешествовать по Германии, в нее были добавлены и другие работы, включая картину Шагала «Корыто», конфискованную в 1938 году из музея в Вуппертале.

Все экспонаты выставки готовились на продажу. Для совершения сделок или обменов были приглашены четыре немецких дилера. Самые эффектные торги состоялись 30 июня 1939 года в галерее Фишера в Люцерне (Швейцария), когда припрятанные ценные работы, в том числе автопортрет Ван Гога, за который выручили 40 000 долларов, были проданы на скандальном аукционе, названном «Современное искусство из германских музеев». Немецкие галереи, разумеется, не могли покупать, многие директора международных музеев, такие как Альфред Барр из МоМА, бойкотировали аукцион, были и колеблющиеся коллекционеры. Пьер Матисс, к тому времени известный дилер, сопровождал коллекционера Джозефа Пулитцера и убеждал купить работу его отца. Пулитцер, который приобрел картину Матисса «Купальщики с черепахой», позднее вспоминал: «Мы столкнулись с ужасным конфликтом – с моральной дилеммой. Если работа покупалась, то мы понимали, что деньги пошли на режим, который мы ненавидели. Если же работа не была куплена, то мы знали, что она будет уничтожена. Чтобы обезопасить судьбу работ, я покупал – вызывающе».

Среди немногих музеев, проявивших на аукционе активность, был Музей современного искусства в Льеже (Бельгия). Музей купил картину Шагала «Синий дом» (конфискованную из Кунстхалле Мангейма), а базельский Кунстмузеум приобрел портрет раввина «Понюшка табаку». Весьма причудлива судьба этой работы как примера еврейского декадентского искусства, захваченного в виде трофея нацистами (по контрасту с уделом ее двойника). Картина «Понюшка табаку» была одной из тех картин, что Шагал переделал в 1923 году после разрыва с Вальденом, когда было потеряно большинство его предвоенных работ. Версия 1923 года в самом деле очень близка по ритму композиции и тональности к оригиналу 1912 года. Основная разница состоит в

более свободной композиции и более изменчивом цвете. Впрочем, единственным безошибочным указателем является то, что воодушевленный двадцатипятилетний Шагал подписал первую (1912 года) версию по вертикали. В 30-е годы его первая «Понюшка табаку» (известная также под названием «Желтый раввин») висела рядом с «Посвящением Аполлинеру» и с работами Франца Марка и Аристида Майоля в новом доме № 91 на Вильгельмшоф аллее, с большими картинными окнами, шелковыми шторами и жалюзи, построенном для промышленника Германа Ланге, экономического советника наци. Декадентское искусство царило в той столовой, где встречались нацистские министры. Видел ли кто-нибудь из них на выставке «Дегенеративное искусство» двойника раввина, с его светящейся звездой Давида, глядящего на них сверху вниз?

Другие картины в 1933 году оставались у их владельцев, например в коллекции Залмана Шокена, магната, основателя издательства «Шокен»: работы Шагала открыли ему путь в Иерусалим. Но большинство картин Шагала, находившихся во владении немцев, были проданы или обменены или, как картина «Молящийся еврей» 1912–1913 годов (еще одна картина, украденная Вальденом), провели войну, захороненными в подвалах Рейхскультуркамеры в Берлине. Фердинанд Мюллер, один из четырех пользующихся дурной славой дилеров, которого наци назначили ответственным за выставки конфискованных работ из их берлинских складов, обменял пейзаж XIX века кисти художника Каспара Давида Фридриха (считавшегося у нацистов немецким патриотом) на «Пурим», «Корыто», трех Хеккелей и одного Нольде. Впоследствии картина «Пурим» была куплена Куртом Фельдхаузером, немецким коллекционером, который в конце 30-х годов завладел множеством модернистских работ. Фельдхаузер приобрел несколько работ Шагала 1912–1915 годов, в том числе большую картину 1912 года «Голгофа» (конфискованную в 1937 году у сына еврейского коллекционера Бернарда Келера, первого немецкого покупателя Шагала) и оригинальные версии картин «Рождение» и «Над Витебском» (последняя была приобретена в 1936 году Дрезденским музеем). Фельдхаузер умер в 1944 году во время бомбежки Нюрнберга, его мать наследовала картины и взяла их с собой, когда в 40-х годах переехала жить в Нью-Йорк. Работы эти скоро оказались в том же городе, что и их создатель. Картины «Голгофа», «Рождение» и «Над Витебском» были куплены MoMA в 1949 году, еврейский коллекционер приобрел картины «Пурим» и «Корыто» и завещал их Музею искусств Филадельфии.

После выставки «Дегенеративное искусство» и событий

в Германии Шагал уехал в Италию, откуда в сентябре 1937 года послал Опатошу открытку с восторгами от работ Тинторетто и Микеланджело. Шагал не вернулся в Париж даже на Всемирный конгресс еврейской культуры, который состоялся тогда во французской столице. Его инстинкт говорил ему, что в это время надо находиться подальше от города, его социальных волнений и слухов. Шагал послал Конгрессу приветствие, в котором противопоставлял Гитлера, вопившего о себе как о боге, божественным старым мастерам живописи. В течение следующих четырех лет он находился под сильным влиянием итальянского Ренессанса, особенно венецианских колористов Тициана и Веронезе. Живопись Шагала обрела богатство чувственной красоты, краска накладывалась более импульсивно, широкие плоскости великолепного цвета определяли структуру картины. Получалось так, будто Шагал сознательно разрабатывал новый стиль, резкий, полный пафоса. Никогда еще он сильнее не концентрировался на чисто живописных качествах претенциозных сюжетных холстов, будто бы возвращался обратно в мир. И все же каждая работа была при этом политическим высказыванием, лиризм и цвет несли некое послание. Среди этих работ один монументальный холст – «Белое распятие» – был лишен цвета, подобно «Гернике» Пикассо, этот шедевр Шагала стал важным политическим заявлением конца 30-х годов.

Три главные работы, объединившие рождение, брак и смерть, – «Деревенская Мадонна», «Три свечи», «Белое распятие» – вместе могут рассматриваться как триптих еврейско-христианской иконографии, что поднимает Шагала «до уровня великого обвинителя и страстного хроникера среди живописцев», как писал немецкий критик Вальтер Эрбен.

> «Насчет страдания старые мастера никогда не ошибались», – писал Оден.

«Мадонна» и «Распятие» Шагала, трактующие сюжеты старых мастеров, исполнены еврейской образности, они претендуют на свое место в текущих событиях и свидетельствуют об отчаянном положении европейского еврейства в историческом контексте западной цивилизации. Их дополняет картина «Три свечи» – свадебный портрет Шагала и Беллы, одиноких во враждебном мире, который не может утолить их лиризм. Чем-то эта картина обязана «Горящим огням», воспоминаниям Беллы о ее юности. Она как раз начала эту работу в прозе, чтобы опубликовать свои мемуары, которые, как она надеялась, должны ее пережить. Все три картины говорят христианскому миру: не забывайте о нас.

Первые две работы, ночные и гнетущие, сосредоточены на

фигуре Беллы в образах Витебской Мадонны и еврейской невесты. В картине «Три свечи» Белла и Шагал стоят на красном свадебном балдахине, который ангелы развернули в пространстве, заполненном образами из шагаловского «лексикона»: арлекин на изгороди, скрипач, дом в местечке и русская церковь, одинокая корова и падающие похоронные белые розы, подобные тем, что изображены на свадебной картине Иды. Здесь полный хаос: один ангел падает на землю, а другой в тревоге несется к краю холста, будто его прогоняют с картины. Тонкие свечки бросают слабый свет, Белла и Шагал, вцепившись друг в друга, будто что-то предчувствуя, осматривают все вокруг.

«Деревенская Мадонна» является точной копией христианской Мадонны. Она одета в длинное платье и вуаль, ее полногрудая фигура с обнаженной шеей довольно эротична; дитя прижимается к ней, ангел целует ее. Пространство позади Мадонны разделено на три цветные зоны, каждая оттеняет ее кремово-белое платье. Темный витебский пейзаж озарен яростным красным светом, над строениями взлетает одинокая свеча. В грозном небе два ангела: черный съеживается, а белый с трубой летит по направлению к Мадонне. Царство светящегося желтого цвета – корова, множество ангелов и мужчина с цветами – существует в воспоминании, но теперь и этому ирреальному пространству что-то угрожает. В образе Мадонны Белла, прежде бывшая символом стабильности и силы, оказывается символом уязвимости человека.

Пока Шагал работал над этой картиной, действия нацистов против евреев приобрели шокирующий размах: разрушены синагоги в Мюнхене и Нюрнберге; полторы тысячи евреев отправлены в концентрационные лагеря, депортированы польские евреи; в «Хрустальную ночь» – «Ночь битых витрин» – в Берлине разрушены еврейские магазины, дома и синагоги. «Теперь войны начинаются, когда их начинает монстр Гитлер. И более человечный француз, как обычно, побежден его силой. Трудно представить, что весь мир день и ночь говорит о человеке, с которым ни один интеллигентный человек не говорил бы больше пяти минут, потому что он такой обычный», – писал Шагал своей подруге Клер Голль в сентябре 1938 года (двумя месяцами раньше она пыталась покончить жизнь самоубийством в своей парижской квартире). Иван Голль, чья связь с Паулой Людвиг продолжалась в Берлине до 1938 года, сам стал свидетелем все возраставшей злобности нацизма. Его письма того времени содержат тщательно продуманный план отъезда из Европы через Брюссель. «Вчера в моей душе был настоящий страх, – писал в 1938 году Иван. – В 7 часов я сел в поезд на Брюссель… на

улицах раздавалась речь Гитлера. Это меня вовсе не радует и означает худшее, что может произойти. Плохая ночь, и этим утром я решил расспросить агентства путешествий. Но к полудню все успокоилось, и я решил просмотреть газеты, которые осветили все на свой демократически-оптимистический лад. Теперь у меня есть план. Если все это ведет к худшему, то каждую пятницу есть корабль, идущий из Антверпена в Готенбург и Осло, он прибывает туда в воскресенье. Это прямая дорога, относительно недорого, и на данный момент виза не требуется. Оттуда есть прямые корабли в Нью-Йорк. Так что ЕДИНСТВЕННОЕ, что нужно, – это поторопиться. Иначе, например, для Бразилии необходимы более долгая подготовка и бумаги… Положение серьезно, поверьте мне».

У Шагала не было такого продуманного плана, хотя и он уже воспринимал Америку как спасательный круг. В 1939 году он говорил Опатошу, что надежда Европы – в Америке. Но он был поглощен живописью. В то время как разворачивались события, он вносил изменения в картину «Три свечи», законченную в 1940 году, и картину «Деревенская Мадонна», завершенную лишь в 1942 году, – как раз перед тем, как Витебск сровняли с землей. События в Германии 1938 года заставили Шагала срочно вернуться к картине «Белое Распятие», работе, посвященной еврейскому мученичеству, которая трансформирует распятие в символ современной трагедии.

На картине «Голгофа» Шагал, будучи молодым человеком, отклонился от иконографической традиции и изобразил Христа ребенком, тело которого составлено из синих кубистских форм. Она сделала ему имя в Германии в 1913 году и стала его пропуском в мир западного искусства. Теперь Шагал вернулся к этому сюжету, к его экстраординарной интерпретации, губительной, но уместной в данный момент. Картина «Белое Распятие» изображает Иисуса скорее как страдающего человека и еврея, нежели христианского святого – образ искупления и спасения. Одетый в набедренную повязку, вырезанную из еврейского молитвенного покрывала, Иисус уже мертв: его страдающая фигура неподвижна, голова склонена, глаза закрыты – молчащий еврейский пророк. Диагональный белый луч света льется вниз на ореол, окружающий еврейские храмовые свечи у подножья креста.

Вокруг изображены в «иконописном» стиле ни с чем не сравнимые сцены жестокости: солдаты, несущие вздымающийся красный флаг, спешащие уничтожить местечко… перевернутые горящие дома… по реке плывет суденышко, на палубе корчатся от боли те, кто остался в живых… штурмовик (свастика на его

ручной повязке была позднее переписана) поджигает синагогу… Оранжево-желтое пламя дает главное движение цвета, разбивающее серо-белую тональность картины. На заднем плане летят фигуры евреев: один с мешком на спине, другой сжимает Тору; плакат вокруг шеи беспомощного бородатого старика первоначально читался: «Я еврей», потом и это было переписано.

Ссылка на старых мастеров усиливает притяжение и показывает, насколько совершенно Шагал осваивает их влияние и преобразует его. Наклонный свет около фигуры Христа, приведенный в действие беспокойством, напоминает о маньеризме XVII века; удлиненные, качающиеся пророки наводят на мысль о влиянии Эль Греко. Но импульс картине придал весь ее незападный вид: фрагментарные сцены и пятна цвета выстраивают композицию, элементы которой никогда не сплавляются, как если бы Шагал говорил, что единство и красота западной классической живописи потеряли уместность и смысл. Ни один француз не смог бы написать хаос или духовное подводное течение «Белого распятия».

> Этой работой Шагал не только интерпретировал события, происходящие в Германии, где было слишком много мистики, используемой во зло, но и рационализм Франции, где недостаток мистицизма почти разрушил нацию, о чем Шагал говорил на лекции, прочитанной в Моунт Холиоук в 1943 году.

Когда «Белое распятие» было выставлено в феврале 1940 года, одним из первых, кто приветствовал картину, был русский – Александр Бенуа, восхвалявший ее как видение «этого непередаваемого ужаса, который распространился над общей религиозностью Шагала».

Но еще в 1941 году, говоря о Шагале с точки зрения француза, Андре Бретон отвергал «абсолютно необоснованное подозрение [в том], что у него была склонность к мистике». Он писал, что «работа Шагала решительно магическая во все времена. Ее великолепные призматические цвета несутся вдаль и преображают мучения современного мира, и это до сих пор сохраняет искусность древних времен таким образом, что очерчивает основные законы, провозглашенные природой: цветы и способ выражения любви».

Картина «Белое распятие» стала вехой в религиозном искусстве Шагала, она была развитием идей «Голгофы». Между 1938 и 1940 годами он писал много вариаций распятия. На картине «Художник и Христос» Шагал сидит за мольбертом, стоящим у подножия креста; на картине «Распятый художник»

фигура на кресте держит палитру и кисти; центром картины 1940 года «Мученик» является Христос, обернутый в молитвенное покрывало. Эта работа по цвету перекликается с картиной «Белое распятие», утверждающей резкую хроматическую интенсивность картин Шагала в качестве средства, определяющего живописную структуру изображения. Желтое тело мученика, оттененное его черно-белым молитвенным покрывалом, выражает трагедию; темно-синий цвет фигур матери и ребенка подчеркивают их отчаяние и ужас; розовая вуаль и блуза скорбящей женщины у подножия столба подразумевают ее печальную покорность. «Все эти цвета, иными словами, есть главные действующие лица драмы, играющие свою роль в картине на фоне нейтрального серого деревни, над которой висит толстый слой тяжелого коричневого дыма губительного огня, – писал в 40-х годах друг Шагала Лионелло Вентури. – Жалость, которую Шагал всегда чувствовал к своему народу, из-за войны стала катастрофическим взглядом на все человечество».

В связи со страхами по поводу надвигающейся войны часть 1938 года и лето 1939 Шагалы провели на ферме в долине Луары. Рисуя распятия, Шагал, тем не менее, вернулся к деревенским и цирковым темам 20-х годов и к скорбным образам Беллы. Фотография 1938 года показывает напряженную Беллу, с печальным взглядом, устремленным вдаль, которая позирует Шагалу для двойного портрета «Новобрачные». Тело Беллы в наряде невесты настолько неподвижно, что похоже на труп. В 1939 году эта работа получила премию Карнеги. Среди прекрасных фантазий этого года есть и еще одна работа, изображающая любовников, – картина «Сон в летнюю ночь». Она представляет собою спокойное возвращение к эротической картине 1912 года «Моей невесте посвящается». Осел обнимает меланхоличную невесту в антураже деревенского пейзажа. Цветы и растения благородных синих, лиловых и темно-зеленых тонов написаны настолько сложно и разнообразно, что почти становятся абстракцией, пропитанной влагой цвета. Главный герой картины «Виолончелист» (1939) – человек с двойным, слившимся в одно, лицом, в этом образе ощущается влияние картины Пикассо «Плачущая женщина» и других его двойных портретов конца 30-х годов, изображающих Дору Маар. Инструмент виолончелиста, который становится его телом, помещен в заснеженный голубой Витебск.

В июле 1939 года, когда Шагал и Белла были на ферме, пришло известие о смерти Воллара, погибшего в автомобильной аварии в Версале. Оно лишь усугубило их ощущение изолированности. Несмотря на то что Шагал больше не мог

рассчитывать на финансовую поддержку Воллара, энтузиазм дилера был его живительным стимулом. Когда 23 августа состоялось подписание советско-нацистского пакта о ненападении, стало очевидно, что вот-вот начнется война. Новость ошеломила русское сообщество. Эренбург был так огорчен, что несколько месяцев не мог ничего есть, он только пил и потерял почти семьдесят фунтов. Шагал говорил: «Впервые я утратил иллюзии после подписания нацистско-советского пакта. Белла и Идочка говорили, что я не понимаю, что это было чистой стратегией, но это глубоко потрясло меня». При общей панике в ожидании войны Шагал чувствовал себя ужасно и, по словам Мейера, «воображал, что он в опасности, и забаррикадировался от фермера в своей части дома».

Перед тем как Франция и Великобритания 3 сентября объявили войну Германии, Шагалы переехали в Сен-Дийе-сюр-Луар. Белла была парализована отчаянием; Шагал и Ида (ее муж Мишель уже был в армии) в сентябре вернулись в Париж забрать работы из студии. Еще несколько следующих месяцев Франция воображала себя защищенной пограничными сооружениями линии Мажино вдоль ее восточной границы и верила в *drôle de guerre*[78] – в то, что это ложная война. В Париже, как обычно, продолжались выставки. Шагал привез свои картины обратно в столицу для показа последних больших работ маслом в новой галерее «Мэ» Ивонны Зервос, открытой 26 января 1940 года. Картина «Революция» (с нейтральным названием «Композиция») была повешена в задней комнате как антивоенная. В начале 1940 года Шагал ездил то в Париж, то из Парижа, Белла по большей части оставалась в Сен-Дийе, и куда бы Шагал ни уезжал, она писала ему нервные открытки. «Привет, мой дорогой, как ты? – спрашивала она в марте 1940 года на французском из отеля *de la Plage* в Сен-Дийе спустя лишь несколько часов после того, как Шагал уехал в столицу. – Тебе не холодно? Поезд пришел сразу? Ты выпил горячего кофе? А я, я быстро побежала домой… Сейчас я в твоей комнате… и пишу тебе, и мне не холодно. Мысленно следую за тобой и бегу за тобой. Будь осторожен, не простудись и возвращайся назад быстро, быстро. Я обнимаю тебя нежно, нежно».

Поскольку распространялись слухи о том, что Луара может стать линией военной обороны, Шагалы двинулись на юг, взяв с собой Иду. В пасхальные дни 1940 года они переехали в деревню Горд около Авиньона, в Провансе, которая спиралью поднималась вверх от холмов Воклюз, огибая обнаженные породы скал. В 1941 году эта деревня была никому не известной, бедной и дешевой. Шагалам ее рекомендовал Андре Лот. Белла и ее муж

были очарованы высокими домами из бледного камня, продуваемыми ветром крутыми улицами, вдоль которых лучи солнца бросали свет, оставляя противоположную сторону в тени. Много старых домов обветшало, они пустовали. Упрямая слепота Шагалов и паническое желание приобрести некое обеспечение привели к тому, что 10 мая 1940 года, снова выбрав неудачное время для приобретения собственности, они купили старую католическую школу для девочек – длинное каменное здание, стоящее в нижнем конце деревни. Самая просторная комната имела большие окна, что делало ее замечательной студией с невероятным видом на лавандовые поля и скалистые горы. Они наняли повозку и забрали картины из Сен-Дийе. В тот же день немцы вошли в Бельгию и Голландию, а 12 мая – во Францию. Месяцем позже, 16 июня, Париж пал, и Франция была разоружена. По условиям соглашения короткого перемирия две трети страны были оккупированы немецкой армией, южные и центральные провинции оставлены под контролем французского коллаборационистского правительства, которое возглавлял маршал Петен. Оно базировалось в городе-курорте Виши в Оверни. Единственным портом в неоккупированной зоне оставался Марсель.

> Скорость, с которой Франция пала, изумила всех. Французская армия, которую поддерживали британцы, капитулировала даже быстрее, чем это сделала годом ранее Польша, атакованная с двух сторон: со стороны Германии и России.

Волна шока пролетела по Атлантике, поскольку, как писала газета *The New York Times*, Париж сравнивали с цивилизацией совершенно не нацистского мира. Раиса Маритен, приехавшая вместе с Жаком в это время в Нью-Йорк, писала в своем дневнике, что падение Франции заставило ее почувствовать, будто у нее нигде в мире больше нет будущего. Маритены всю войну оставались в Америке, там с 1939 года жили и другие близкие друзья Шагала – Голли. Делоне уехали из Парижа в Овернь. Робер, у которого был рак, не пережил перемены места и умер в 1941 году.

Французские горожане реагировали на события панически. Убегая от немецкой оккупации, на дороги страны вышли 8 000 000 человек. Население Лилля за несколько дней уменьшилось с 200 000 до 20 000 человек, а Шартра – с 23 000 до 8 000. Крестьяне из деревень тащили за собой домашний скот до тех пор, пока не были вынуждены бросить мертвых лошадей и коров на обочинах дорог. Поезда к Средиземному морю были

забиты беженцами, и среди них множество евреев, которые вели себя очень осмотрительно, делая вид, что просто едут с каким-то визитом, а не бегут. Исход граждан выдавал психологический отказ снова встретиться лицом к лицу с военными трудностями после травмы 1914–1918 годов и превращал падение Франции из военного поражения в крах общества и государства.

Шагалы, как и все, были изумлены скоростью крушения и сначала не восприняли опасность как следует. То, что Амос Элон писал о немецких евреях в Германии 1933 года – «преувеличенная вера в КУЛЬТУРУ блокировала осознание опасности и создавала высоко выборочное ощущение реальности», – выражало истинное настроение Шагалов во Франции. Они приложили все усилия, чтобы ассимилироваться, задушив в себе все противоречия и ностальгию, будучи уверенными, что Франция стоит, как скала культуры и цивилизации. Для них осознание того, что эта страна больше не рай, требовало почти невозможного прыжка воображения. Когда художницу Леонору Каррингтон спросили, почему она и ее любовник, немецкий сюрреалист Макс Эрнст не покинули Францию в 1939 году, та ответила: «Мы не могли вообразить себе мир без Парижа. Вы должны помнить, чем был Париж в те предвоенные дни. Париж был великолепен. Париж был свободой». Эрнст, как союзник врага, был отправлен в Камп де Милль, невдалеке от Экс-ан-Прованс, где в прошлом находились керамический и кирпичный завод. В этом лагере оказались и Голо Манн, сын Томаса Манна, и университетский профессор истории, нобелевский лауреат Отто Мейерхоф, и поэт, драматург Вальтер Хазенклевер, и писатель Лион Фейхтвангер.

Горд находился менее чем в шестидесяти милях от Камп де Милль, но летом 1940 года казалось, что там – вдалеке от бурлящих толп, где не было видно солдат, армейских машин или беженцев – все излучало мир, который был потерян навсегда. Мишель Раппопорт был демобилизован в июле и приехал в новый дом, чтобы воссоединиться с родственниками. И вот эти четверо жались друг к другу, они были не уверены в завтрашнем дне и все чего-то ожидали. Как только Петен получил власть, он учредил комиссию по возобновлению французского гражданства, прицеливаясь проверить всех натурализовавшихся с 1927 года (это касалось и Шагала с Беллой) и так обнаружить «нежелательных» среди французского народа. И только когда 3 октября 1940 года правительство в Виши приняло антисемитские законы, удалявшие евреев с их позиций в общественной и научной жизни, старшие Шагалы действительно очнулись перед лицом грозящей им опасности. К тому времени они были в ловушке. Неясно, сколько в то время у них было

денег, – они как раз заморозили капитал в доме в Горде – или каковы были их сбережения за границей, но основным капиталом Шагала были его картины, хотя в военной Европе не стало покупателей. Единственным прибежищем для них оставалась Америка, но судя по письмам, написанным в 1940 году, они не могли бы позволить себе проезд в Нью-Йорк, а также оплату залога в 3 000 долларов, который требовался от каждого иммигранта при въезде в страну, чтобы заверить, что он не станет обузой государству. На получение въездных виз в Америку и выездных виз из Франции требовались месяцы. У Беллы, погруженной в прошлое, поскольку она была занята своими мемуарами, не было достаточной энергии для борьбы, и она чувствовала, что бегство в Америку стало бы смертным приговором. Шагал, не обращая ни на что внимания, продолжал писать.

> Фотография показывает его рядом с домом, около стоящей на мольберте картины «Деревенская Мадонна», кремово-белое изображение картины мерцает на солнце. «Временами я колебался, – признавался он в 1941 году. – По натуре я ленив, чтобы сделать хоть малейшее движение, и в путешествии испытываю трудности».

Только практичная, деятельная Ида настаивала на необходимости быстрых действий. Хотя она и унаследовала от Беллы тенденцию к депрессии, именно в моменты кризиса она лучше всего справлялась с ней – переходя в наступление. Еще до того, как вступили в силу антисемитские законы, Ида уже установила контакты с теми ассоциациями в Америке, которые могли помочь Шагалам выехать из Франции. Зная о цензуре, она писала на высокопарном, причудливом английском письма, которые подписывал отец, адресованные Опатошу и литературному критику Шмуэлю Нигеру, в них скрыто читался отчаянный крик о помощи. Корреспонденция с пометкой «это письмо, разумеется, только для вас», должна была показать авторам, пишущим на идише, как многим им могли бы помочь влиятельные англоязычные контакты. «Самый дорогой друг, – начала Ида сентябрьское письмо к Опатошу. – Мне кажется, мы так давно не виделись, с прошлой нашей встречи прошли века. Как вы поживаете? Надеюсь, Вам удается работать так же хорошо, как и раньше, в то время как я… Уверен, теперь нужно обладать несколько большей отвагой, чем обычно, чтобы писать картины… В самом деле, не подлежит обсуждению вопрос о возвращении в наш Париж, в наш дом, и мы спрашиваем себя, как мы проживем зиму. Я скучаю по Вас – по Вашей энергии, по Вашему глубокому

голосу – очень сильно, мой дорой друг. Если бы я только мог себе представить, что однажды снова увижу Вас, то это, возможно, придало бы мне больше отваги в моей работе. Надеюсь на то же самое и для всех моих, для моей семьи… Можно ли рассчитывать на это? Быть может, удалось бы сделать теперь большую выставку моих работ – и даже на этот раз увидеть их мне самому… С нетерпением ожидающий Вашего ответа и Вашего ободрения… Марк Шагал».

Подействовали ли эти письма? В эти смутные, опасные времена лишь немногие документы копировались или сохранялись, так что точные детали, касающиеся организации поездки Шагалов в Америку, остаются неизвестными. Однако начиная с 1940 года американские интеллектуалы и писатели Нью-Йорка, пишущие на идише, неистово действовали через такие организации, как Чрезвычайный комитет по спасению (основанный в июне, после падения Франции) и Фонд еврейского рабочего комитета для еврейских писателей-беженцев, чтобы пытаться спасти тех, кому угрожали в Европе. Шагал был достаточно знаменит, чтобы его случай оказался среди приоритетных. Решающим было то, что Соединенные Штаты, все еще соблюдавшие нейтралитет в войне, имели дипломатические отношения с правительством в Виши, и американскому консулу, генералу Гарри Бингэму, было поручено помогать евреям. С августа 1940 года ему ассистировал Вариан Фрай, молодой американец, который работал журналистом в Берлине. Фрай, получивший классическое образование в Гарварде, будучи сыном биржевого маклера на Уолл-стрит, никогда не забывал, как в 1935 году стал свидетелем антиеврейской свирепости в кафе на Курфюрстердамм. Два штурмовика-наци вошли в кафе, в углу прятался еврей, пытавшийся казаться безликим, и когда тот потянулся за своим пивом, «в воздухе сверкнул нож и приколол его трясущуюся руку к столу. Штурмовики засмеялись».

В 1940 году Фрай, в отличие от большинства американцев, знал о фашизме по личному опыту, и у него не было иллюзий по поводу будущего Франции. С другой стороны, он был оптимистом, молодым американцем, всемогущим (как ему казалось), и читая постановления правительства Виши, он видел в них знак надежды, даже знак судьбы: «В конце концов, задняя дверь в Европу оставлена приоткрытой». Заручившись поддержкой Элеоноры Рузвельт, он отправился в Марсель, чтобы организовать там Американский центр спасения. Он прибыл с кучей американских виз и списком из двухсот художников, писателей и музыкантов, которых следовало увезти с территории, подвластной Виши. Фрай обосновался в отеле «Сплендид».

Он выглядел классически наивным, невозмутимым, самодовольным янки: очки в черепаховой оправе, шляпа, костюм от «Брукс Бразерс» и часы от «Патек Филипп».

Шагал и Белла были в списке Фрая, который был составлен Альфредом Барром, директором МоМА, с помощью таких эмигрантов в Америке, как Томас Манн и Жак Маритен. Барр включил в список имена Шагала, Матисса, Пикассо, Дюфи, Руо, Макса Эрнста и Жака Липшица, прежних шагаловских товарищей по «Улью». Барр всем им послал приглашения приехать в гости и устроить выставку их работ. Хотя творчество этих художников наци определили как «дегенеративное искусство», французы в этом списке, в сущности, были в безопасности, и они отклонили предложение Фрая. Но Шагал, Липшиц и Эрнст именно Фраю обязаны своей жизнью.

Скоро очередь к комнате № 307 в отеле «Сплендид» змеилась вдоль коридора и вниз по лестницам. Фрай, уполномоченный выдать двести американских виз, устроил так, что удалось выпустить две тысячи, добившись безопасности почти для четырех тысяч евреев. Пути для выезда были ограничены. Один – это корабль, отплывающий из Марселя, второй – поездка на поезде или пешком с проводником, который знал редко используемые тропинки через Пиренеи, потом по Испании в Португалию и кораблем из Лиссабона.

Соломон Гуггенхайм, которого мягко подталкивала Хилла Рибей, вложил деньги в фонд Шагала, в то время как Бингхэм и Фрай занимались оформлением документов на выезд. В ноябре 1940 года Гуггенхайм гарантировал безопасность Марку и Белле, а в письме от 17 декабря 1940 года он ссылался на предложение МоМА о выставке, и телеграмма от Барра подтверждала это приглашение. Фрай доставил Шагалам визы в январе 1941 года, однако для переезда были необходимы деньги. Дилер нью-йоркской галереи «Бухгольц» Курт Валентин, который знал Шагала в Берлине, в феврале 1941 года организовал фонд для сбора последних 500 долларов, и среди тех, кто внес пожертвование, были Вальтер Аренсберг и Елена Рубинштейн. Но Шагалы, особенно Белла, решили получить и французскую многоразовую визу. Даже теперь, когда ему больше всего угрожала опасность, Шагал старался использовать все средства, чтобы обозначить себя как французского художника.

«Еще в 1910 году я выбрал Францию, мою приемную страну, куда я прибыл очень молодым, чтобы впитывать художественную культуру <…> страны искусства и живописи, – излагал Шагал месье префекту Воклюза в Авиньоне свою просьбу 20 января

1941 года. – Начиная с этой даты, моя художественная карьера полностью раскрылась во Франции. Для меня всегда было очень почетным то, что меня рассматривали как французского художника». Белла, заявляя о себе как о человеке «без профессии», добавляла свои собственные приглушенные притязания, которые, несмотря на французские бюрократические формальности, наполняли заявление ощущением хрупкости и беззащитности. «Я всегда помогала, сотрудничала при организации выставок моего мужа, так же как и во всей его художественной активности, – писала она. – Я желаю сопровождать его, чтобы духовно помогать ему в меру своих способностей в его работе в Соединенных Штатах».

Даже в разгар войны привязанность Шагалов к Франции ослепляла их, они не видели необходимости принять безотлагательное решение в сложившейся ситуации. Фрай, который прибыл в Горд 8 марта, чтобы обсудить детали их отъезда – появление большого американского автомобиля стало сенсацией в деревне, – был поражен их беспечностью и наивностью:

«Провел *weekend* с Шагалами в Горде. Выехал с Гарри Бингэмом в субботу утром. Мы проехали мимо двух грузовиков с немецкими солдатами между Марселем и Эксом, и на всем остальном пути больше не было никаких машин. Мы прибыли ко времени ланча. Горд – очаровательный, полуразрушенный старый город на краю огромной и мирной долины. В нем занимались шитьем обуви, но потом обувь стали шить с помощью машин, ремесленники уехали, и большая часть города сейчас лежит в руинах. Дом Шагалов – единственный из близлежащих – еще не рухнул. Можно понять, почему они не хотят его покидать, это волшебное место.

Шагал – милый ребенок, тщеславный и простой. Ему нравится говорить о своих картинах и о мире, и он шлепает вокруг в старых штанах и темно-синей рубахе. В его «студии» большой кухонный стол, несколько колченогих стульев, дешевая ширма, угольная печь, два мольберта и его картины. Совсем никакого шика, как у Матисса. Шагал все с тревогой спрашивал у меня, есть ли в Америке коровы. Но он уже начинает упаковываться. Он говорит, что, когда они уедут, я могу пользоваться его домом, чтобы прятать там людей. Хорошее, отдаленное место».

Кем был Фрай для Шагала? Американские коллеги описывали его как интеллектуала-неврастеника. Этот энергичный американец наверняка не ухватил сути шагаловской смеси фатализма, сомнений и самоиронии. Эти качества накладывались

на явное нежелание Шагала шевелиться, но они также вели Фрая к неправильному пониманию их столкновений. Художник не хотел ехать в Америку, но знал, что у него нет другого выхода. Что же до коров, то не подразумевал ли Шагал под этим, что он и сам был немым животным с его картин, попавшим в глупое положение? И его, должно быть, смущал Фрай, прикативший в крошечный Горд и выглядевший настолько непохожим на спасителя. «Вообразите себе ситуацию, – вспоминал еще один беженец, Ганс Сал. – Границы закрыты; вы попали в западню, вас в любой момент могут арестовать; жизнь так же хороша, как и конечна, – и вдруг молодой американец в рубашке с закатанными рукавами наполняет ваш карман кучей денег, кладет вам на плечи руку и шепчет, абсолютно имитируя манеры конспиратора: «О, есть способы увезти вас отсюда», – в то время как, будь они прокляты, по моему лицу льются слезы, настоящие слезы… и этот приятный парень… вынимает из пиджака шелковый платок и говорит: «Вот, возьмите его. Простите, что он не свежий».

Несмотря на все усилия Фрая, для Иды и Мишеля все еще не было виз – попытки достать деньги для их переезда в Америку не приносили успеха. Ида взяла на себя ответственность за вывоз картин Шагала из Франции: ни у него, ни у Беллы не было на это сил. Но тревога из-за отъезда без Иды заставляла Шагала испытывать противоречивые чувства, даже когда они уже готовились покинуть Горд.

Шагалы были не одиноки среди художников и интеллектуалов в Вишистской Франции, которые откладывали свой отъезд, но они были удачливее многих. Липшиц, другой русский еврей, представлявший себе Париж раем и натурализовавшийся в 1924 году, все еще был в Тулузе. Позднее он написал, что обязан своей жизнью суровому письму Фрая. Это прозорливое послание принудило его уехать. Хаим Сутин, еще один русский еврей, долго живший в Париже, бывший жилец «Улья», прятался, постоянно перемещаясь с одного адреса на другой. Летом 1943 года он объявился в поисках помощи для лечения язвы желудка, но болезнь убила его. Макс Эрнст, оставаясь на вилле около Марселя, ждал отъезда в Америку. Он предложил возобновить брак своей первой жене, искусствоведу Лу Страус, чтобы увезти ее с собой в безопасное место, но она отвергла его предложение и погибла в Освенциме. Владимир Набоков и его жена, еврейка Вера, жили в Берлине до 1937 года, потом боролись с нищетой в Париже. Они не отплывали в Америку до 1940 года, несмотря на то что Набоков в совершенстве владел английским языком и к тому времени уже опубликовал на нем роман. Макс Бекман предпринимал

в Амстердаме безумные усилия, чтобы получить визу в Соединенные Штаты, но потерпел неудачу и провел войну в Голландии. В Берлине семидесятисемилетний Людвиг Фулда, действительный член Прусской Академии искусств, получивший в 1932 году медаль Гете, в 1939 году покончил жизнь самоубийством после того, как ему отказали во въезде в Соединенные Штаты, где жил его сын. «Поскольку я не могу соединиться с моим любимым сыном, – писал он, – то я присоединяюсь к моим добрым родителям в единственной стране, в которой не требуется твердой валюты, паспортов и виз». В Париже оставались и со страхом смотрели в будущее Беллин брат Исаак Розенфельд, его жена Гинда и их дочь Белла. Шагалы не знали, живы ли они еще.

В марте 1941 года Мишель и Ида вместе с родителями Мишеля уехали в Ниццу, денег у них не было. Этот восточный угол Франции, оккупированный итальянцами, стал раем для евреев, и 43 000 человек буквально столпились на тридцати милях побережья. Они селились в самых простых отелях, чтобы не привлекать к себе внимания, но французская пресса дала этому месту прозвище «надушенное гетто».

> Знаки, висящие в Антибах на деревьях, гласили: «Mort aux Juifs»[79]. Однако итальянские военные были славными ребятами, ближе по темпераменту к южанам, и у них не было антисемитских инстинктов. Они были настолько гуманны, что синагога в Ницце давала деньги на лечение жертв итальянских воздушных налетов.

Однако в апреле 1941 года в вишистской Франции был учрежден Департамент по еврейским делам. Евреи, которые натурализовались после 1936 года, теряли свой статус французов по национальности. Шагалы были названы в *Journal official* среди тех, кто лишен французского гражданства, но, по словам Фрая, их имена удалили, потому что они были очень знамениты. Готовясь к путешествию в Америку через Лиссабон, Шагалы наконец приехали в Марсель – город, забитый испуганными беженцами, ожидающими заокеанских въездных виз, французских выездных виз, испанских и португальских транзитных виз и денег на билеты.

Шагалы остановились в отеле «Модерн», выше по той же улице ждал визы Виктор Серж, он описал настроение изгнанников, оказавшихся в этом городе:

«Марсель, расточительный и беззаботный, с толпами людей в барах, с его переулками в старом порту, украшенными гирляндами проституток, с его буржуазными улицами домов с

зарешеченными окнами, с его безжизненными верфями и сверкающими маринами… продающий, покупающий и снова продающий документы, визы, валюту и вкусные кусочки информации… пробегающий мимо бесчисленных вариантов ужаса и отваги, предвидящий будущую судьбу каждого, которую мы только могли себе представить… Здесь есть переулки бедняков, в которых собрались остатки революций, демократий и раздавленных умов… В нашем круге достаточное количество докторов, психологов, инженеров, преподавателей, поэтов, живописцев, писателей, музыкантов, экономистов и общественных деятелей, способных оживить целую большую страну. В наших несчастных содержится так много талантов и знаний, как могло бы собраться в Париже в дни его расцвета; и ничего этого не видно, видно только загнанных, ужасно усталых людей на пределе их нервных сил».

На одной из фотографий Шагал и Ида запечатлены на маленьком балконе темной комнаты отеля «Модерн» с висящей веревкой для сушки белья. Ида в безукоризненном костюме – необходимо было сохранять внешность на прежнем уровне, – кажется, поддерживает отца, который нервно ухватился за перила балкона и смотрит прямо в камеру. Шагал выглядит смущенным, расстроенным и утомленным, видимо, тогда инстинкт позировать покинул его. В первые дни после приезжа в Марсель, 9 апреля, состоялась первая облава на евреев в марсельских отелях, она коснулась и Шагала – его увели в полицейское управление. Белла в истерике телефонировала Фраю, который позвонил в полицию и припугнул полицейских газетой *The New York Times* и тем, что их действия могут вызвать международный скандал, если Шагал не будет отпущен в течение получаса, – и его отпустили. Но это испытание принесло ощущение опасности, с которой он столкнулся лицом к лицу. Комитет французских покровителей, поддерживавших Фрая, был образован в мае. В него вошли Матисс, Сандрар и Андре Жид, но Фрай понимал, что за помощь такому количеству евреев его скоро выгонят из страны. Шагал и Белла покинули Марсель 7 мая (Шагал выбрал именно эту дату, потому что семерка была его счастливой цифрой), остановились в Мадриде и 11 мая приехали в столицу Португалии. Не у всех, кто выбрал этот путь, путешествие прошло столь же гладко. В сентябре Вальтер Беньямин совершил самоубийство, когда его задержали на франко-испанской границе. Но Шагалы чрезвычайно удачно выбрали время своего отъезда. Утром 7 мая, когда они уже уехали, полиция прошлась по Марселю, разыскивая беженцев в отелях и ресторанах. Забрали полторы тысячи человек, в порту всех погрузили на корабль «Массилия» и там три

дня допрашивали. Триста человек отпустили, остальных отправили на принудительные работы во Франции или в Северной Африке.

В Лиссабоне Шагалы месяц ждали парохода в Нью-Йорк. Белла, близкая к гибели, осознавала, что никогда больше не увидит Европу, и заставила Шагала пообещать, что если она умрет в Америке, то он должен будет привезти ее тело обратно во Францию. Тем временем в Испании задержали ящики и чемоданы, весившие тысячу триста фунтов[80], в которых были картины Шагала. Ида в неистовстве вела переговоры с французскими, испанскими и американскими контактами, чтобы вывезти картины. В июне Ида и Мишель вернулись в Горд, теперь им, лишенным 16 июня 1941 года французского гражданства, угрожала опасность. У их дверей возник французский полицейский, он потребовал документы, но оказался настолько доброжелательным, что дал Мишелю двенадцать часов, чтобы тот мог найти необходимые бумаги. Мишель помчался в Марсель к Фраю, но тот ничем не смог помочь: французу призывного возраста было отказано в выездной визе. Фрай считал, что Иде придется остаться во Франции до конца войны.

В дни ожидания в Лиссабоне и потом, во время путешествия, Шагал писать не мог и выражал свою печаль и страхи, сочиняя стихи на идише. Стихотворение «В Лиссабоне перед отплытием»[81] стало своеобразным прощанием:

Между нами встает стена,
вырастает гора трав и могил.
Она рукою возведена
Того, кто живопись сотворил.

Вы когда-нибудь видели мое лицо —
бесплотный мой лик на улице, среди домов?
Нет человека, который знал бы его
и знал бы, в какой пропасти тонет мой зов.

Среди вас искал я свою звезду,
думал, я с вами до края мира дойду,
с вами хотел я сильнее стать,
а вы – вы в страхе пустились бежать.

Как последнее вам я скажу «прости»,
если нет вас, если исчезли во мгле?
Больше некуда ехать мне,
некуда идти

на этой земле.

Что ж, пусть высохнут слезы,
пусть имя мое
С моего сотрется надгробья, и пусть
стану тенью, как стали тенями вы, —
и как дым разойдусь.

Записка Соломону Гуггенхайму, написанная по-французски 1 июня в Лиссабоне на чрезвычайно тонкой бумаге, с благодарностью за то, что тот сделал возможным отъезд из Франции, носила характер осады: «Я счастлив иметь вас – наконец я позволяю себе так думать – среди друзей моего искусства. Это трогает меня и придает смелости». Еще одному американцу Шагал писал: «Здесь в заливе, близко у корабля, я обнаружил сотни моих евреев с поклажей. Мне никогда не доставалось испытать подобного печального события, когда автор и его герои едут на одном и том же корабле». В середине июня вместе со многими другими беженцами Шагал и Белла отплыли в Нью-Йорк на португальском корабле «Пинто Басто», не зная, увидят ли когда-нибудь Иду, свои картины и Европу.

Глава двадцатая
Америка. Нью-Йорк 1941—1944

Шагалы сошли с корабля в порту Нью-Йорка вечером 21 июня 1941 года. Пьер Матисс встречал их в доке, выступая в качестве связного со старым миром. Сначала Шагал и Белла остановились в отеле на 57-й Восточной улице, где Пьер в 1931 году открыл свою галерею. Это были две комнаты на семнадцатом этаже одного из небоскребов Фуллера, оформленные в прилизанном стиле *art deco*. Тогда Пьеру было еще далеко до статуса знаменитого и уважаемого дилера, которым он стал позднее, – большинство людей, выходя из лифта на семнадцатом этаже, направлялись не в его галерею, а в читальню Общества христианской науки, за дверью по соседству. Оказавшись в центре внимания влительных персон, интересующихся современным искусством, Шагалы ощутили, пусть и на короткое время дуновение славы: Соломон Гуггенхайм и его жена Ирен Ротшильд пригласили их на корабельную прогулку вокруг Манхэттена, Хилла Рибей предоставила автомобиль и шофера, чтобы тот помог им найти место встречи.

> Шагал сравнивал Нью-Йорк с Вавилоном, на него произвели сильное впечатление темп жизни города и его неистовство.

Чтобы обозначить свое присутствие в новой стране, Шагал позировал уличному фотографу. На снимке он куда-то целенаправленно шагает, победно подняв руку. Белла, как всегда сознающая важность внешнего вида, отвела его в магазин на Лексингтон-авеню, где говорили по-французски. Там она экипировала Шагала в летние рубашки в розовато-лиловую и розовую, зеленую и желтую клетку, в бархатные пиджаки цвета ультрамарин. Несколько следующих лет Шагал, чтобы отплатить своим благодетелям, должен был читать лекции и произносить речи, в которых он играл своим ложно-наивным очарованием. «Часто говорили, что в моих картинах я творю сны, – начинается одна записка благодарности с усердным написанием включенных в нее английских слов, найденная в его американских бумагах. – Увы, я никогда не мог оживить их в своей жизни. Но разве мое прибытие в Нью-Йорк не сон? И разве сам Нью-Йорк не изумительный сон? Но не я тот, кто сотворил этот сон, – это вы. И это все вы, кого я должен благодарить, вы, кто дал мне шанс приехать и увидеть этот сон, и восхищаться им – что я и делаю от

всей души. *Шагал. Нью-Йорк. 1942».*

Однако Шагал храбрился на фоне сомнений и ностальгии. «Благодарная, но несчастная», – ответила писательница Аннет Кольб, когда ее спросили, как она чувствует себя, добравшись до Соединенных Штатов. В этом ответе прозвучало мнение всех, кто эмигрировал от наци. Но Шагал пытался быть оптимистом. Точно в момент его приезда в Нью-Йорк – 21 июня в девять часов вечера по времени Восточного побережья, в пять часов утра 22 июня в Европе – Германия вторглась в Советский Союз. С самых первых моментов своего присутствия на американской земле Шагал продолжал упорно считать это совпадение счастливым символом: Америка создала для него его собственный рай как раз тогда, когда Россия воспринималась как надежда на спасение европейских евреев. Америка не участвовала в войне до конца года, но 14 июня немецкие вклады были заморожены, и в августе Рузвельт и Черчилль подписали Атлантическую хартию. Длительный стресс, спровоцированный жизнью при власти, для которой люди были жертвами и врагами, исчез, ушло и негодование по поводу Советского Союза. Не зная английского и не имея намерения его выучить, Шагал снова стал изгнанником, насквозь пропитанным мыслями о родине, захваченным драмой войны, которая разворачивалась в Центральной и Восточной Европе. Когда он выходил из дома, его тянуло бродить по дальним улицам Нижнего Манхэттена, чтобы купить там еврейский хлеб и фаршированную рыбу, побеседовать на идише с мелкими еврейскими торговцами, многие из которых были выходцами из российской черты оседлости и бесконечно разговаривали о том, что происходило там.

«Бог знает, что творится в России, – наш Витебск горит», – писала в июле Белла Опатошу. Витебск, считавшийся воротами в Москву, большой промышленный город, видел особенно тяжелые сражения. Минск пал 28 июня, Витебск 10 июля капитулировал и стал немецкой крепостью. Город расцвел в советские времена, к 1941 году население Витебска составляло 240 000 человек. Треть погибла в ходе военных действий или в концентрационных лагерях. Когда в 1944 году Советская армия с боем взяла Витебск, в городе осталось лишь пятнадцать строений и 118 выживших. Необразованные русские евреи из черты оседлости, которые были сильно напуганы немецкими захватчиками в 1914 году, нередко приветствовали наци как друзей, но были поражены жестокостью предназначенного им наказания. Мало кто из русских евреев простил немцев, и многие евреи, имевшие международные связи, как Шагал, больше никогда не ступали ногой на немецкую землю. «Немцы не люди, –

писал друг Шагала Илья Эренбург в статье 1942 года, что позднее стали относить и к штатским немцам. – Если ты убил одного немца, убей другого – нет для нас ничего веселее немецких трупов». Шагал писал на разные адреса своего родного города после того, как город освободили: «Я знаю, что никогда уже не найду надгробной плиты или даже могилы моих родителей… Когда я услышал, что героические сражения начались у ваших ворот, я был взволнован и хотел создать большую картину, где враг ползет в дом моего детства на Покровской улице и стреляют из моих собственных окон. Но вы принесли ему смерть, которую он заслужил». То, что цивилизованная Германия опустилась до варварства, Шагал воспринимал как нечто, касающееся лично его: страна, устроившая его первую выставку и создавшая ему имя как художнику, разрушила мир, из которого проросло это искусство. «Я швыряю ему в физиономию признание и славу, что он однажды дал мне в его стране. Его «Доктор философии», который написал «глубокие» слова обо мне, теперь идет к тебе, мой город, чтобы сбрасывать моих братьев с высокого моста в реку, хоронить их живыми, расстреливать, жечь, грабить и с кривой ухмылкой наблюдать за всем этим через свои монокли».

Шагалы не выходили из тесных комнат отеля, они слушали новости из России. После Витебска, 28 июля был оккупирован Смоленск, немцы шли на восток. Кольцо блокады вокруг Ленинграда сомкнулось 8 сентября; к концу месяца немцы, захватив Киев и убив там более 30 000 евреев, приближались к Москве. В октябре столицу охватила паника, горожане покидали город, уезжая на поездах, автобусах, машинах. Традиционный парад в честь дня Революции, 7 ноября, состоялся на Красной площади, войска прямо оттуда уходили на фронт, линия которого проходила лишь в сорока милях от города. Ни от кого из членов семьи – старой матери Беллы, ее брата Абрама, живущих в Москве, и всех сестер Шагала – не было слышно ни слова. Ошеломленные известиями из России, корчась в конвульсиях от волнений об Иде, чье местонахождение им было неизвестно, Шагалы не могли сосредоточиться на поисках жилья. Марк не представлял себе, что можно работать в городе, так что в июле они выехали в Нью-Престон в штате Коннектикут. Но как-то Шагал проворчал в записке к Опатошу из «Лэйквью Инн»: «Здесь нет даже половинки еврея. И кто знает, что они думают о нас (боюсь, не очень-то хорошее). Мы едим, как настоящие американцы. Огурцы – не соленые, а сладкие. Я хотел бы вернуться назад в Нью-Йорк… после здешнего унылого спокойствия». Они скоро «вернулись назад из гойского места» в город, остановившись сначала в «Хэмптон Хауз» на 70-й

Восточной улице, а потом в «Плаза», пытаясь сделать визы для Иды и Мишеля, в чем им помогал Соломон Гуггенхайм.

> В июле Гуггенхайм доверительно писал Хилле, что Шагалу надо помогать с осторожностью. Он хотел, чтобы Шагал зависел скорее от МоМА, чем от него лично, так как считал, что именно МоМА должен получать все благодарности за приглашение Шагала в Америку.

В начале сентября Шагал узнал, что Ида и Мишель плывут в Соединенные штаты через Кубу на испанском корабле *Navemare*. Когда они приехали, то стали рассказывать ужасные истории о своем путешествии. Им удалось попасть в Испанию, где Ида воспользовалась своими французскими, американскими и мадридскими связями, чтобы освободить деревянные ящики с картинами, застрявшими на испанской таможне. Отец Мишеля купил им два билета, каждый по 600 долларов; прибытия *Navemare* ожидали из Севильи. Ида и Мишель присоединились к толпам еврейских беженцев, по большей части стариков, ожидавших отправки на этом корабле. В то время людям старше шестидесяти пяти лет можно было покинуть Германию лишь с пятью долларами на человека. Когда судно пришвартовалось, оказалось, что это был грузовой корабль для фрахта, где могло разместиться только двенадцать пассажиров. Теперь он был превращен в пассажирский корабль со скамейками в огромном трюме для двухсот человек. Американский консул в Севилье счел судно негигиеничным, кораблю было отказано в разрешении плыть в Соединенные Штаты, тогда корабль пошел в Кадис, где он взял еще больше пассажиров и добился разрешения на плавание. К тому времени у многих закончился срок краткосрочной американской визы. *Navemare* пришвартовался в Лиссабоне, и день за днем иммигранты группами в маленьких лодках отправлялись на берег, чтобы завершить медленный процесс возобновления виз в американском посольстве.

В конце концов переполненный, грязный, вонючий корабль отправился в путь. В первый же день разразились битвы за бутылку воды и сражения за кресло на палубе (самое безопасное и чистое место для ночевки). Матросы насиловали пассажиров, и ходили слухи об оргиях в спасательных шлюпках. Началась эпидемия тифа, шестнадцать пассажиров погибло, их тела были выброшены в море после прочтения кадиша. Мишель и Ида объединились с двумя другими парами, они защищали друг друга и пытались навести порядок в очередях за едой и чаем. Харизматичную рыжеволосую Иду запомнили многие пассажиры, поскольку день и ночь она как королева восседала на больших

высоких ящиках, редко сходила с них и защищала их от любого удара или толчка.

Сорок дней *Navemare* шел через Атлантику зигзагами, чтобы избежать столкновения с немецкими подводными лодками. Судно добралось до Бруклина в ужасном состоянии. Ида была очень больна, у нее были проблемы с сердцем, и она должна была лежать в постели. Но ящики с картинами Шагала были в полной сохранности, хотя багаж большинства других пассажиров, который находился в нижнем трюме, так промок за время долгого путешествия, что таможенники в Бруклине посчитали его сгнившим и выбросили в море. Это был последний успешный вояж, на обратном пути в Европу *Navemare* потопили немецкие корабли.

Пока Ида выздоравливала, а Мишель, не говоривший по-английски, изо всех сил старался приспособиться и найти работу, Шагал и Белла переехали в небольшую квартиру на Манхэттене в доме № 4 по 74-й Восточной улице и начали снова принимать гостей: семейства Опатошу, Маритенов, Голлей, искусствоведа Лионелло Вентури и Мейера Шапиро. Это были полиглоты русско-еврейского круга – так некоторым образом восстанавливалось парижское окружение Шагалов. Вентури вспоминал в то время, что Шагал «как был, так и остается бунтарем в искусстве… он также и один из самых милых, добрых и самых запуганных людей на земле». Только кокон, который Белла свила вокруг Шагала, давал ему твердости для возвращения к работе. Франц Мейер после смерти Беллы писал, что она «преуспела в создании в их маленькой квартире атмосферы европейского гостеприимства, что весьма высоко ценилось их друзьями». Мейер Шапиро, бывало, плакал при воспоминании о ее банановом кексе, воскресный чай с ним был своеобразным ритуалом. Страстно ожидаемые религиозные праздники, такие как Пасха, которые в Париже отмечались с братом Беллы и его семьей, здесь отмечали вместе с Опатошу. Все их окружение пребывало в состоянии тяжелой ностальгии. Голль написал поэму *Le Grande Misère de la France*[82], которая при публикации была названа *Le ciel de France est noirci d aigles*[83]. Раиса, как и Белла, писала мемуары, куда включила лирические воспоминания о своем русско-еврейском детстве в Мариуполе. Роль святого города, которую Белла оставила для Витебска, она отдала Парижу, где приняла католицизм. «Париж, – писала Раиса, – я не могу писать твое имя, о мой возлюбленный город, без глубокой ностальгии, без безмерной печали о том, кого я, возможно, больше никогда не увижу, кого я, возможно, оставила навсегда. О, город великой печали и великой любви… символ

красоты, о, монумент христианского мира… Ты, чей воздух так легок и чье серое небо такое мягкое, чья изысканная симфония монументов рассказывает с такой осторожностью столь долгую, трагическую и великолепную историю…»

Шагал, как и остальные люди его круга, был глубоко укоренен в прошлом. Поездки в Париж в 1911 году, обратно в Россию в 1914-м и снова во Францию в 1923-м побуждали его к определенным изменениям стиля. Впервые новая страна ничего не изменила в его искусстве. Америка была слишком чужой, а он был слишком стар, утомлен и потрясен событиями, происходящими в мире. Ида привезла ужасные известия от некоторых пассажиров *Navemare*, которых выпустили из концентрационных лагерей. Он видел неопределенность своего будущего и необходимость прикладывать усилия для ассимиляции в Америке. Когда осенью 1941 года Шагал вернулся к своему мольберту, его картины приобрели темный колорит, исчез цвет, что отражало его и Беллино депрессивное состояние. В них нашли продолжение сюжеты картин, написанных во Франции в 30-е годы: распятие, горящий в пламени Витебск, изредка Эйфелева башня в лунном свете. На картине «Зима» на фоне деревянных изб Витебска изображен распятый еврей с лицом в виде часов, его тело заключено в раму часто повторяющегося изображения дедовых часов с Покровской; в работе «Снятие с креста» Шагал на кресте написал свое имя. Страдания и гонения войны универсальны, они преображают знакомые мотивы. Но «при всей его видимой приспособляемости и энергии, его работа выдавала определенное волнение и усталость, – писал куратор МоМА Джеймс Джонсон Суини. – Мало чего свежего появилось в его живописи… В образах не стало веселости и уверенности, что считалось характерным для Шагала. Его цвета стали не чистыми. Это было повторением старых концепций, отсутствием уверенности».

Неудивительно, что для холстов Шагала рынок был невелик, поскольку Нью-Йорк тяготел к абстракции. В 1943 году в галерее «Искусство этого века» Пегги Гуггенхайм состоялась первая персональная выставка Джексона Поллока. Несмотря на некоторое сопротивление, Пьер Матисс представил в 30-х годах Миро; движение европейского сюрреализма (через эмигранта-армянина Аршила Горки) к американскому экспрессионизму стало очевидным. Интерес к европейским эмигрантам начала 40-х годов концентрировался на сюрреалистах, таких как Макс Эрнст, или на абстракциях Мондриана, чьи работы испытали поздний ренессанс в Нью-Йорке перед тем, как он умер там в 1941 году. По контрасту со всем этим фигуративность Шагала выглядела

слишком повествовательной, слишком причудливой и старомодной. Тем не менее в 1941 году Пьер Матисс принял Шагала.

> Галерея дилера, где больше говорили по-французски, чем по-английски, и где Париж все еще рассматривался как основа основ, была местом, в котором вполне естественно собирались европейские художники Нью-Йорка и временами появлялись многие значительные модернисты: Джакометти, Леже, Дюфи, а также Миро, Шагал и американец Александр Колдер, который много времени провел в Европе.

Суровый, сдержанный Пьер никогда не был родным по духу Шагалу и не служил источником его вдохновения, как было с Волларом или как стало с его послевоенным французским дилером Эме Магом, но он был сдержанным, снисходительным человеком и поддерживал художника. Матисс осознавал, что нервозность и чувство незащищенности, подобные тем, которые были присущи Шагалу, являлись неизбежным, естественным следствием наличия художественного темперамента. «Я вырос как сын живописца, с живописцами и в доме, и вне дома, – бывало, говорил он. – Я всегда знал, что каждого живописца, каким бы успешным он ни был, преследует мысль о непостоянстве публики. Он убежден, что однажды утром проснется и обнаружит, что никто не хочет снова посмотреть его работы. Именно дилер должен помочь ему преодолеть этот страх». В то суровое время поддержка Пьера была решающей, она дала Шагалу возможность продолжать работу в Нью-Йорке.

Эксклюзивный контракт Матисса предлагал Шагалу регулярный доход в 350 долларов в месяц с 1 октября 1941 года, в ноябре 1943 года сумма была увеличена до 500 долларов, а в апреле 1947 года – до 700. Возрастание дохода отражало и послевоенную стабильность, и рост статуса Шагала в Америке. Когда продажи были удачными, Шагал получал больше денег. Пьеру скоро удалось придать уверенности художнику путем увеличения количества выставок. На выставке «Марк Шагал. Ретроспектива. 1910–1914» были собраны популярные картины первого парижского периода Шагала. Дилер совершил хитрый маневр, сделав гвоздем программы двадцать одну работу того времени. Выставка проходила с 25 ноября до 13 декабря, и это был первый показ работ Шагала после выставки в галерее Маг в Париже в 1940 году. В январе 1942 года работы Шагала экспонировались на групповой выставке, посвященной современной живописи. Там также были представлены работы

Баухауза, де Кирико, Дерена и Матисса. Постановочная фотография показывает Шагала, положившего руку на плечо Беллы. У нее напряженный вид, но она, одетая в меховое пальто, выглядит безупречно. Супруги стоят у «Двойного портрета с бокалом вина», который изображает их в 1917 году, в то время как Пьер осматривает их и картину со спокойным, властным выражением лица. Отец Пьера говорил, что его сын – император устройства выставок: все, от освещения и размещения картин до каталога и приглашений, всегда было отлично исполнено. Нигде еще это не производило более ошеломляющего впечатления, чем на его шоу «Художники в изгнании», состоявшемся в марте 1942 года. Это была выставка работ легендарных талантов, которые наводнили Нью-Йорк. Художники, которые редко, если когда-либо вообще такое было, показывались вместе в Европе, находились здесь бок о бок. На выставке собрались все, с кем пересекались пути Шагала в разные периоды его жизни: Осип Цадкин из Витебска, Жак Липшиц из «Улья», Фернан Леже, Андре Бретон, Макс Эрнст и молодые спутники по путешествию, сражавшиеся за отъезд из Вишистской Франции в 1940–1941 годах. Теперь все они оказались вместе, рядом с Мондрианом, Массоном, французским кубистом Амеде Озанфаном, русским сюрреалистом Павлом Челищевым и другими художниками. Знаменитая групповая фотография четырнадцати художников в костюмах стала многозначительным символом европейской серьезности в те жестокие времена. Шагал, который избегал художников в Нью-Йорке, не доверяя им, как это было и в Европе, мрачный и больной, сидит в первом ряду между здоровым и драчливым Леже и жилистым, седовласым Максом Эрнстом – французский, русский и немецкий беженцы среднего возраста из павшего Парижа, сражающиеся каждый на свой лад за выживание.

Леже преподавал в Йельском университете, Эрнст женился на наследнице Гуггенхайма Пегги. К Шагалу удача пришла весной 1942 года, когда русский хорегораф Леонид Мясин пригласил его поработать над сценографией, сделать костюмы и руководить освещением в его новой постановке в Нью-Йорке – в балете «Алеко», основанном на сюжете поэмы Пушкина «Цыганы», под музыку фортепианного трио Чайковского. Это была благоприятная возможность, ничего подобного не было за все время после работы в Московском еврейском театре. Как и в 1921 году, эта работа возникла тогда, когда он шел ко дну. Как и тогда, Шагал бросился в этот театральный проект со всей энергией, знаниями и надеждой, поскольку в последние годы он был вынужден сдерживать свою страсть к созиданию. Работа

разгорелась, стоило ему только начать выражать на сцене свои идеи, используя поразительный модернистский дизайн и пронзительный цвет. Как росписи на холстах фиксировали пафос ушедшего мира – традиционной еврейской жизни в черте оседлости, – так Шагал и Мясин в «Алеко» оживляли Россию Чайковского и Пушкина.

Ни один из них не был в России последние двадцать лет. По происхождению и по темпераменту Шагал и Мясин были чрезвычайно разными: хореограф был надменным интровертом, официальным, холодным и необщительным даже в отношениях со своей труппой. Но они разделяли культурные принципы, понятные для среды «Мира искусства» Дягилева и Бакста и были коротко знакомы в Париже в 1920 году. Мясин, сын музыканта-духовика и хористки Большого театра, родился в 1896 году, в 1914 году его забрал из Большого театра Дягилев. В том же году Бакст написал портрет этого прекрасного юноши, а Дягилев, который недавно разошелся с Нижинским, быстро сделал Мясина своим любовником. Начиная с 1915 года Мясин был звездой Русского балета, но в 1921 году он расстался с импресарио и женился. Мясин жаловался, что время, проведенное с Дягилевым, было «семилетним периодом, в котором я стойко переносил испытания больше тех, что выдерживали в жизни другие… Я чувствовал, будто нахожусь в золоченой клетке, которая душила меня и подавляла мой дух», хотя позднее воспоминания о Русском балете будут доводить его до слез.

> Его карьера танцора и хореографа продолжилась и расцвела в Лондоне, Нью-Йорке и Париже, где он работал с Пикассо, Браком, Дереном и Матисссом, среди его друзей были многие русские эмигранты, в том числе Ларионов, Гончарова и Соня Делоне.

Мясин в своей работе объединил русский народный танец и свои последние музыкальные воспоминания об отце, посетившем его в Италии в 1930 году: «Каждый вечер на закате он стоял в патио и играл на французском рожке, и я всегда буду помнить его, загорелого, седовласого, но все такого же прямого, играющего нам любимые русские мелодии, которые были частью моего детства».

Дягилев любил образовывать молодых мужчин, в которых он был заинтересован, он часто водил их по галереям. К началу 20-х годов он собрал хорошую коллекцию современной живописи. «Я очень хотела бы приехать посмотреть ваши картины, особенно вашего Брака. А также повидаться с вами», – писала ему в 1922 году леди Оттолайн Морелл. Мясина-хореографа сильно

критиковали как деспота, одержимого навязчивой идеей, а он оправдывался: «Я не спрашиваю с танцоров того, чего не спрашиваю с себя». Но благодаря этой комбинации яркой чувствительности и неуклонной преданности делу он очень подходил Шагалу. В то время как приходили ужасные вести о немецкой победе в Севастополе, о том, что немцы продвигаются к Сталинграду, о массовых убийствах евреев на востоке, двое художников каждый день весь июнь и июль 1942 года, запирались от всех в студии Шагала, где из граммофона звучала музыка Чайковского, и разрабатывали концепцию постановки «Алеко».

Эскизы Шагала объединяли действия и детальные условные знаки хореографии (состоявшей из диких цыганских народных танцев, стилизованных русских танцев и классических па де труа). По словам биографа Мясина Винсента Гарсия-Маркеса, «двое русских в изгнании изобретали узы, которые должны были возвыситься до особого уровня близости». Для Мясина, благодаря его занятиям с Дягилевым, живописное решение было неотъемлемой частью хореографии. «Отставьте дизайн, – говорил, бывало, Фредерик Эштон, – и из балетов ничего не получится». Таким образом, «хореограф и живописец работали, как один человек, и Мясин подчинялся влиянию шагаловского живописного видения действия вплоть до мельчайших деталей, – говорил Франц Мейер. – Для Шагала и его жены месяцы работы с Мясиным были самыми счастливыми моментами их жизни в Америке, да и позже. Достаточно было услышать несколько кусков из трио Чайковского, чтобы вызвать настроение, созвучное тому замечательному периоду».

Балет «Алеко» с входящими в состав исполнителей акробатами, клоунами и уличными танцорами, – это трагическая история юного героя, который устал от города и покинул его, чтобы соединиться с цыганкой Земфирой в ее таборе. Вскоре Земфира отказывается от него ради нового возлюбленного, несмотря на просьбы вернуться. В финале безумный Алеко, предаваясь видениям из своего прошлого, убивает любовников. Отец Земфиры изгоняет Алеко из табора, теперь он приговорен вести жизнь странника. «Я надеюсь, что мои дорогие друзья и вообще все мои друзья в Америке увидят этот балет, который я делал только с мыслями о великой России, но также и обо всех нас», – писал Шагал Опатошу. В изгнании романтическая баллада степей была для него своего рода сном о потерянном мире. Взяв знакомые мотивы, Шагал трансформировал их в отражение широких, льющихся движений хореографии Мясина и распространил по четырем большим задникам сочный цвет, который еще совсем недавно уходил из его работ. В открытой

панораме перед зрителем предстают багровый петух (фаллический символ страсти), который стремительно несется сквозь тревожные кобальтовые облака, в то время как любовники обнимаются под жемчужной пушкинской луной, отражающейся в озере; сцены с медведем-скрипачом, плывущим над опрокинутой деревней, с обезьяной, качающейся на ветвях; золотая нива с головой рыбы, крестьянская коса, которая вздымается из травы под двумя чудовищными красно-кровавыми солнцами; и в финале – в черное ночное небо, освещенное золотыми канделябрами, над горящим городом взлетает белая лошадь с каретными колесами у задних ног.

Подготовительная работа над декорациями велась в Нью-Йорке, но свои истинные очертания и интенсивные цвета она обрела уже в Мехико, где по приглашению мексиканского правительства должна была состояться премьера балета в «Паласио де Белла Артес», выполненном в стиле *art deco,* с роскошным просцениумом от Тиффани. Шагал и Белла уехали в Мехико с Мясиным в начале августа 1942 года, там после нью-йоркской серости они увидели контрастное великолепие неистовых цветов, резкое солнце и озаряемые яркими огнями ночи. Все это нашло свое отображение в «Алеко». «Декорации Шагала горят, как солнце в раю», – говорила Белла.

Сначала Шагалы остановились в районе Сан-Анхель, в колонии художников на краю города, затем переехали в отель «Монео», ближе к театру. Мясин с льющимся по лицу потом, зажатый, в рубашке с галстуком и пиджаке, застегнутом на все пуговицы, репетировал в отеле «Реформа», в то время как богемный Шагал в новом пиджаке в разноцветную полоску, который Белла, пройдясь по магазинам, купила ему, работал над задниками в «Паласио». Белла устроила в театре мастерскую и сделала более семидесяти костюмов, которые Шагал потом разукрашивал. Он представлял себе сценический костюм не столько как одежду, но как выявление характерных физических и духовных черт образа. В Москве в 1921 году, благодаря этому отношению к костюму, он изменил не только появление Михоэлса, но и полностью всю его роль. Теперь он делал то же самое с героиней балета Земфирой, которую играла еврейка, уроженка Лондона, балерина Алисия Маркова, славившаяся чистотой линии и классической простотой движения. В «Алеко» ей предстояло стать буйной фурией, с гримом загара на лице, с дикими волосами, в ярко-красном костюме, и шокировать публику, привыкшую к ней в «Жизели» и «Лебедином озере».

Как было и раньше, Шагал несколько недель перед премьерой проводил в театре день и ночь и, как прежде, плакался, жалуясь

на неблагоприятную атмосферу, на беззаботную администрацию и на отсутствие лоска. Но когда 8 сентября занавес в «Белла Артес» – среди публики был Диего Ривера – пошел вверх, бесспорно, славу балету «Алеко» сделало оформление. Подсветка за задником создавала особое впечатление от фигур, заполняющих небо, делала луну будто написанной на окрашенном стекле, как витраж. Весь спектакль был фантазией, галлюцинацией, мелкие реалистические детали лишь усиливали общее ощущение нереальности. Публика была ошеломлена и заставляла подниматься занавес девятнадцать раз. Шагала, прятавшегося в недрах театра, под громовые аплодисменты вытащили на сцену, зрители непрерывно кричали: «Шагал! Браво, Шагал! Вива, Шагал!» Триумф повторился и 6 ноября, когда спектакль переехал в Метрополитен-опера. У нью-йоркских критиков были более противоречивые мнения о постановке, но великолепные задники заслужили у всех бесспорное признание. Настолько доминирующей была роль Шагала, что Эдвин Дэнби, бог среди балетных критиков, написал, что главным в «Алеко» было оформление, он также отметил грусть, пронзающую фантасмагорию цвета, полагая, что лошадь в небе в последнем акте была печальнее, чем все, что происходило на сцене.

Нечего сомневаться в том, что сценография балета «Алеко» стала поворотным пунктом для Шагала не только в его работе в Америке, но и для последовавших затем четырех десятилетий его творчества. Америка предоставила Шагалу то, чего не сумела за двадцать лет дать Франция, – монументальность. С этого момента и до конца жизни Шагала неодолимо тянуло расписывать сцены, потолки, стены, окна соборов. Наверняка, символично, что когда он приезжал в 1922–1923 годах в Берлин и Париж, то для того, чтобы ассимилироваться там, обращался внутрь себя, к камерному искусству книги, в Америке же он охватил крупный масштаб. Новая страна пробудила в нем возможности, дремавшие после московских росписей, что определило всю его дальнейшую карьеру.

Однако довольно скоро шагаловская способность держаться на плаву поколебалась. В середине сентября в письме к Пьеру Матиссу он жалуется на утомление, на климат и еду. В Мехико он чувствует себя онемелым и тоскует, желая вернуться в Нью-Йорк, хотя и боится выставки, которую Матисс составлял из его прежних работ. Шагал просит эту выставку отложить. Но Матисс проигнорировал его просьбу и показал две дюжины работ последних десяти лет на выставке, которая проходила с 13 октября по 7 ноября. Работы вызвали интерес, были опубликованы обзоры критиков, но продажи были плохими. Для

Шагала было важным, что в показ, который совпал с двадцать пятой годовщиной русской революции, была включена его картина «Революция». Коммунистическая газета на идише «Моргн Фрайят» с симпатией писала об этой выставке, и Шагал ответил письмом с выражением поддержки Красной армии, советским друзьям и коллегам. Похоже, это было наивной попыткой восстановить связь с Советским Союзом – ему никогда не давали повода надеяться на приглашение посетить родину, но нельзя сомневаться в искренности его заявлений о том, что он не мог ассимилироваться ни в какой другой стране.

Связь с Россией упрочились в 1943 году, когда Соломон Михоэлс и Ицик Фефер, его старые друзья, посетили Нью-Йорк в качестве представителей Еврейского антифашистского комитета, который Михоэлс основал в Москве в 1942 году.

> Фефер, военный журналист и подполковник Красной армии, был вице-президентом этого комитета, но он был и популярным поэтом, пишущим на идише, и его поэзия была широко известна в России и на Украине.

В середине войны этот визит был экстраординарным и беспрецедентным. Фефер и Михоэлс приехали выбивать у богатых евреев Соединенных Штатов деньги и поддержку евреям Советского Союза, оказавшимся в беде. И им это удалось. На многолюдном собрании в нью-йоркском «Поло Граунд» они обратились к 50 000 человек, и благодаря их усилиям Советское государство получило во время войны от различных еврейских организаций, по большей части американских, соответствующие взносы – до 45 000 000 долларов.

Но этот визит имел и другое значение. Михоэлса и Фефера пригласил в Америку Комитет еврейских коммунистов, и многие люди справедливо подозревали, что у русских шпионская миссия. Допускалось, что Фефер был агентом НКВД, который удерживал Михоэлса от слишком свободных разговоров. Документы ФБР позднее открыли, что Михоэлс, интересовавшийся научным докладом по теории строения атома, подготовленным русскими физиками, был более важным шпионом. Среди видных евреев, которых Михоэлс встречал в Америке, был и Альберт Эйнштейн, почетный президент Комитета еврейских писателей, художников и ученых, который был основан в Нью-Йорке в 1942 году после создания московской организации Михоэлсом. Членом американского комитета был и Шагал. Фефер стал служить в НКВД в 1943 году. Таким образом, оба художника были шпионами, которые мешали друг другу: этакий микрокосм сталинистского общества.

Фефер и Михоэлс приехали 17 июня 1943 года. В мае было уничтожено Варшавское гетто. Этому событию была посвящена эпическая поэма Фефера «Тени Варшавского гетто», она стала данью памяти 750 евреям, которые погибли во время восстания против нацистов. Еврейскому народу в Польше неизбежно грозило полное уничтожение, и казалось, что только Красная армия может остановить истребление людей дальше к востоку. Основное сопротивление уже переместилось на Восточный фронт. Важной вехой стало поражение нацистов в феврале под Сталинградом, в августе советские войска освободили Харьков, в ноябре – Киев. Шагал не придавал значения слухам о шпионской миссии своих друзей. Было очевидно, что и он, и Михоэлс, и Фефер – единомышленники, противники уничтожения их народа. Их приезд со свежими новостями о русской войне оказался главным событием в жизни Шагала в 1943 году. Они виделись почти каждый день. Фотографии показывают, как они дурачатся и смеются, хотя осторожность русских, постоянно следящих друг за другом, очевидна. «При ближайшем рассмотрении они очень хорошие евреи, – писал Шагал Опатошу. – В любом случае, я думаю, не стоит их критиковать – они евреи нашего типа». Шагал мог быть наивным, но благодаря своему инстинкту был ближе к правде, чем все подозревающие американцы-антикоммунисты: Михоэлс (в 1948 году) и Фефер (в 1952) были убиты в период сталинских послевоенных антисемитских преследований – они были еврейскими жертвами, а не советскими агрессорами.

К тому времени, когда Михоэлс и Фефер в октябре стали собираться домой, они очаровали многих выдающихся американцев – особенно певца Поля Робсона – и подружились с ними. Они обольстили не только Шагала, который стал испытывать еще более сильную романтическую привязанность к России, но и Иду. В свои двадцать семь лет, обладая элегантной фигурой, безупречным чувством стиля и пышными, густыми рыже-золотыми волосами, которые она иногда завязывала в конский хвостик, что делало ее почти девочкой, Ида в Нью-Йорке представляла собой энергичную, любящую порисоваться женщину. Переезд в Америку придал ей уверенность и силу, но при этом произошла полная перемена ролей. Теперь уже она заботилась о своих родителях. Ее брак с Мишелем Раппопортом, однако, не смог пережить тех изменений, которые произошли в жизни семьи. Ида все еще пыталась стать живописцем, но вела слишком насыщенную и хаотичную социальную жизнь. Тем временем Мишель выучил английский язык и нашел работу на радиостанции «Голос Америки» (вещание на французском на

Европу) у Пьера Лазарева. Надеясь, что его родители все еще живы и находятся во Франции, он взял имя Мишель Горде, (место, где был последний дом Иды и Мишеля – как сигнал для них). Мишель был чрезвычайно занят своей карьерой и в то лето постоянно оставлял Иду одну. Фефер знал ее маленькой девочкой в Москве, она обожала своего отца, и что-то из этого обожания перешло в страсть к нему. Все Шагалы почувствовали опустошение, когда гости из России уехали. Шагал отдал им две картины и письмо в Россию, в котором писал, что отдает эти работы в дар своей родине.

Вся горечь, которую Шагал испытывал по отношению к Советскому Союзу, теперь улетучилась. Западную и еврейскую культуру, сказал он в своей речи на заседании Комитета еврейских писателей, художников и ученых, поразил Гитлер, но пока «христианские гуманисты, <…> за небольшими исключениями, <…> молчат», на его родине «встало новое солнце, красное, как кровь, и полное жизни – великая революция в Советской России. И мир смотрит на это солнце, чей красный цвет сводит с <…> ума и раздражает врага. Но разве это не солнце нашей надежды? Евреи всегда будут ему благодарны. Какая другая великая страна спасла от рук Гитлера полтора миллиона евреев и поделилась с ними своим последним куском хлеба? Какая страна отменила антисемитизм?.. Все это, и даже больше, тяжело потянет на весах истории».

Белла, слушавшая речь среди остальных, шептала другу, говорящему по-немецки, что речь Шагала звучала, как молитва. Поглощенная окончанием своих мемуаров, она заливалась слезами при воспоминаниях о еврейской религиозной жизни. Ее письма того периода, скупые и печальные («Ужасно думать, что происходит в этом мире»), наводят на мысль о тяжелом эмоциональном состоянии, пропитанном горькими воспоминаниями о прошлом.

> Сидя у стола в спальне нью-йоркской квартиры, глядя из окна на очертания Манхэттена на фоне неба, она вспоминала: «Отец, мать, две бабушки, мой красивый дед, наша семья и другие семьи, свадьбы и похороны, богатые и бедные, наши улицы, наши сады – все это проплывает перед моими глазами, как глубокие воды нашей реки Двины. Дома моих родителей больше не существует. Все, все или мертвы, или пропали».

Беллу мучило то, что она не знает, какова судьба ее матери. Московские гости ничего не могли рассказать ей о ней и о ее любимом брате Якове, и об Исааке, ее старшем брате, как-то

существующем в оккупированном нацистами Париже.

Яков выжил во время войны, но двенадцать лет переживал то, что его выслали из Ленинграда, где он был деканом юридического факультета университета[84]. Алта на девятом десятке умерла весной 1943 года. Ее внук, сын Абрашки, математик, выросший под влиянием коммунистического атеизма (хотя после перестройки он эмигрировал в Калифорнию), жаловался, что «ее погубили религиозные предрассудки», потому что она отказывалась во время Пасхи есть заквашенный хлеб – единственное, что можно было достать в военной Москве, – и умерла от слабости и голода. Белла этого так и не узнала, но она, как и мать, хотела соблюдать ритуалы и традиции. Шагал наблюдал, как она поздно ночью садилась на кровати и при свете маленькой лампы читала книги на идише. Он признавался Опатошу, что Белла, несмотря на ее великолепное русское образование, писала на идише, потому что «она не может по-другому». В трепетной, мерцающей прозе она возвращалась к языку своего детства, чтобы с радостью вызвать к жизни витебские праздники – Шаббат, Хануку, Пурим, Пасху – и провести читателя через ощущения своего детства. Она писала в легком ритме, оживляя стиль идиша, это была хасидская смесь духовного возвышения и возвращения вниз, к земле, полная остроумных прозаических деталей, легкий поток которых не давал почувствовать усилий автора. «Она писала, как жила, как любила, как принимала друзей. Ее слова и фразы были прибоем волны цвета на холсте», – писал Шагал. Женщины, писавшие на идише, были редкостью, и больно читать о неуверенности Беллы в себе, когда она благодарит Опатошу за исправление ошибок, наличие которых она считала типичным для необразованной женщины. Это касалось одной из частей книги – части о Йом Кипуре, которая была опубликована в сентябре 1942 года в журнале «Идишер кемпфер». Застенчивость многие годы не позволяла ей писать. Шагал говорил Опатошу, что только ощущение приближающейся смерти побудило ее заняться творчеством. Весь 1943 год Белла чувствовала, что ее здоровье ухудшается. Шагал с оптимизмом и творческой уверенностью (благодаря балету «Алеко») ассимилировался в новой стране, в то время как Белла теряла силы: последнее изгнание убивало в ней желание жить. Ида замечала, что мать с каждым месяцем все больше слабеет, выглядит больной, пребывает в состоянии стресса (что видно и по фотографиям 1943–1944 годов).

Мемуары Беллы, овеянные сентиментальным отношением к русско-еврейскому сообществу, довольно противоречивы, особенно когда она описывает, как, будучи маленькой девочкой,

бегала смотреть на свадьбу, задерживаясь около кресла невесты. В этом воспоминании сосредоточилась вся сладкая горечь картины, которую Шагал написал к свадьбе Иды в 1934 году: каждая невеста оставляет часть своего плачущего сердца на старом кресле. Белла и Шагал намеревались избежать ограничений ортодоксального еврейства, поскольку были погружены в космополитическую художественную жизнь. Внешне казалось, будто их надежды материализовались: «Ее постоянное присутствие, наблюдения, советы облагораживали – она была эхом, готовым ответом на все вопросы художника. Она обеспечивала контакты и устраняла помехи», – писал Франц Мейер. Но в подтексте «Горящих огней» видно, что, будучи для своего мужа светом во тьме в течение долгих десятилетий изгнания, она не испытывала полного удовлетворения. Отчаяние Беллы звучит колокольным звоном в финальной части ее записей, названной «Поезд» и написанной в то время, когда вагоны для скота двинулись на восток, к лагерю смерти. В этой части она описывает главный Витебский вокзал, построенный в стиле *belle époque,* и трепет, который она испытывала там:

«Я всегда думала, что на нашем городе кончался мир. На железнодорожном вокзале все поезда, приходящие к одной платформе, приезжали в Витебск, а все поезда, уходящие от другой платформы, уезжали из Витебска… Но где был Витебск – в начале или в конце мира?..

Зал ожидания волновался… Там все с тревогой ожидали своего поезда. Но даже если они и слышали третий звонок колокола, они все равно могли увидеть, как поезд исчезает и без них – направление поезда не объявлялось. И тогда они снова [принимались] ждать, будто ждали Мессию…

Машина рычала, извергала пламя и вагон за вагоном поглощала пассажиров… Поезд покидал наш город в облаке дыма… Я чувствовала себя так, как если бы шла домой с похорон. Поезд уходил по своей дороге, и я возвращалась обратно в город, как в пустой дом. Стояли ли там еще деревья?.. Все тихо, думала я. А Витебск все еще там?»

Это были последние строки Беллиной книги. В Америке она завершила полный круг – Витебск был началом и концом ее мира.

Спустя много десятилетий после смерти Шагала Анн-Мари Мейер-Грефе, художница, которая помогала ему делать декорации к балету «Алеко», уверяла, что в то время, как Белла полностью ушла в свой собственный мир, у нее была любовная связь с Шагалом. Эта история получила огласку, но не была ни принята, ни отвергнута членами семьи Шагала, и никакого другого свидетельства в пользу этого факта не существует. Анн-

Мари Эпштейн родилась в Берлине в 1905 году, все называли ее «Буш» – «Куст». Она была вдовой выдающегося немецкого искусствоведа Юлиуса Мейера-Грефе, который был старше ее на сорок лет и тоже приехал в Америку в 1941 году. Анн-Мари в совершенстве владела французским и наследовала дом Мейера-Грефе в Сен-Сир-сюр-Мер, обставленный прекрасной берлинской мебелью, и его изысканную библиотеку, где были книги, подписанные Рильке и Томасом Манном.

> Мейер-Грефе сражался за постимпрессионистов, дружил со множеством художников и писателей, от Эдварда Мунка до Джозефа Рота, и написал первую биографию Ван Гога, ставшую бестселлером.

Буш, его юная жена, впитала космополитичную еврейско-европейскую культуру, знакомую Шагалам, потому ее общество позволяло им меньше чувствовать в Америке тоску по родине. Маленькая, кругленькая, с дружелюбным веселым лицом, Буш не обладала физическим изяществом, присущим Белле, но она был интеллигентной и живой и скоро стала близким другом семьи. Впоследствии она жила в Нью-Йорке в одной квартире с Идой и была крестной матерью одного из ее детей. Буш отличалась правдивостью и точностью. Шагал совершенно точно, по крайней мере один раз, делал ей предложение, и нет никакой явной причины выдумывать ту давнюю любовную связь. Может быть, Буш спутала даты или преувеличила значение их дружбы, приняв ее за что-то большее, или, возможно, когда они с Шагалом вместе делали «Алеко», испытывая творческий порыв и трепет, она дала ему утешение, когда Белла была полностью занята собой.

В 1943–1944 году Белла сочла Нью-Йорк нездоровым местом. Она тосковала по деревенскому воздуху, но, когда они выезжали из города, прилагаемые усилия быстро ее утомляли. Она никогда не забывала посетовать на недостаток евреев в деревне. «Здесь единственные евреи – это Сам Бог и… мы», – писала она Опатошу из в Адирондаке в 1943 году. «Пища американская, разговор американский, природа – американско-русская, французско-швейцарская. Озеро – такое же большое, как небо и воздух, – сильное и чистое. Это место, чтобы набираться сил. Но… еще неделя, и мы снова потащимся назад». В 1943 и 1944 годах Шагалы провели несколько месяцев в Кренберри-Лейк, где березы, леса, снег и панорама деревни у озера были настолько «американско-русскими», что напоминали им родину. Этот пейзаж, преображенный воспоминаниями о Витебске, был характерным для живописи Шагала тех лет.

Темная тональность, которой отмечены его работы со

времени приезда в Америку, не ушла, но «Алеко» придал им какой-то новой убедительности. Вдохновленный балетом, Шагал возвратился к цирковому циклу с образами таинственного человека-птицы – художника со старыми витебскими часами деда с картины «Фокусник» или акробата, мчащегося на сияющем коне над женихом и невестой, с картины «Красная лошадь». Но больше всего в холстах того времени Шагал обращался к войне, к своим страхам о положении России и евреев. На картине «Война» изображен покойник, будто распятый на зимней улице (здесь вспоминается первая зрелая работа Шагала, картина «Покойник»), вокруг него солдаты с выставленными штыками, сожженные дома с заснеженными крышами. Большая лошадь, как эхо от задника последней сцены «Алеко», взлетает от ужаса; по огненному небу плывет Мадонна с волосами, подобными языкам пламени. Горящее небо и падающий крест, крестьянская телега с плачущим ребенком и синяя лошадь картины «Наваждение» через образы Витебска снова относят зрителя к миру катастрофы. В сумеречной синеве картины «Сани» человек ведет повозку, которая движется к испуганному лицу Беллы, обрамленному темными волосами, глаза ее широко открыты. В картине «Сани на снегу» женщина мчится по перевернутой витебской улице. Картина «Влюбленные в ночи» показывает Беллу в образе невесты и Шагала, что вызывает в памяти картину 1917 года «Свадьба». Герои крепко прижались друг к другу посреди заснеженной улицы под огромной свисающей лампой, такой же, как в ранних интерьерах Шагала – «Рождение» и «Суббота». Лампа переносит уличную сцену в дом и определяет местонахождение пары, которая делится воспоминаниями о Витебске в тот момент, когда ждет новостей об освобождении города в феврале 1944 года. Освобождения другого родного города Шагала, Парижа, они страстно ожидали весь 1944 год. Среди американских работ Шагала особое место занимает картина «Между тьмой и светом». Она говорит языком Витебска – повозки, заснеженное местечко, – сочетающимся с отголосками Франции. Первоначально это был автопортрет, который превратился в сдвоенный портрет человека, поглощенного мыслями о войне и предчувствием личной катастрофы. Французское название картины *Entre Chien et Loup* лучше передает ощущение угрозы в зимнем ландшафте, купающемся в бледном лунном свете, с примесью сюрреализма в образах птицы-Мадонны и последнего уличного фонаря с ногами, который переходит дорогу, но не дает света.

На исходных холстах Шагал наделял себя парой крыльев, в 1943 году одно крыло исчезло в крутящемся снегу, а лицо Шагала стало голубой маской и лишилось личных черт. В

палитре художника отсутствует цвет. Напротив Шагала к краю картины прижимается смертельно-бледное, роковое лицо Беллы, возникшей из небытия и не имеющей тела, она уже призрак. Красная шаль, в которую она закутана, заполняет пространство, прежде занятое вторым крылом. Голубое лицо Шагала, белое лицо Беллы и шаль, развевающаяся на ветру, выделяются среди сине-серо-мрачных тонов, словно французский триколор.

Белла и Шагал слушали новости о высадке в Нормандии и об освобождении Парижа в летнем доме в Кренберри-Лейк. «У всего, что нас окружает, – у озера, леса с деревьями – мы хотим взять сил», – написала Белла в августе 1944 года Иосифу Опатошу в конце письма мужа. В течение этих недель Белла, по словам Шагала, «посвежевшая и прекрасная, как всегда», была занята в комнате отеля приведением в порядок своих рукописей, набросков и копий. Он спросил ее: «Отчего такая неожиданная аккуратность?» Она ответила, чуть улыбнувшись: «Чтобы ты знал, где что». Она была «само спокойствие и глубинное предчувствие. Я снова смотрю на нее из окна нашего отеля, присевшую у озера перед тем, как войти в воду. Ожидающую меня. Все ее существо чего-то ждало, прислушивалось к чему-то так же, как она прислушивалась к лесу, когда была маленькой девочкой».

Беллу даже больше, чем Шагала, приободрили новости от 26 августа, когда был освобожден Париж. Шагалы планировали как можно скорее вернуться во Францию, но прежде им нужно было вернуться в Нью-Йорк. Белла почувствовала, что заболела, подхватив вирусную инфекцию. Тревожась, что станет обузой, она сначала легкомысленно отнеслась к тому, что у нее болит горло, и только попросила Шагала сделать ей чай. Но когда у нее началась лихорадка, Шагал, побагровевший от паники, один в деревне, не имея поблизости друзей и не говоря ни слова по-английски, позвонил Опатошу (попросил его найти доктора) и Иде (которая немедленно села в поезд из Нью-Йорка). Иде понадобилось двенадцать часов, чтобы добраться до Благотворительного главного госпиталя в Тапер-Лэйк, в котором из-за военных строгостей запрещено было лечить пенициллином простую стрептококковую инфекцию. Белла впала в кому. Ко времени приезда Иды она была мертва.

«2 сентября 1944 года, когда Белла покинула этот мир, прогремел гром, разверзлись облака. Все погрузилось во тьму».

Глава двадцать первая
Вирджиния. Нью-Йорк и Хай Фоллс 1944—1948

Шесть месяцев холсты Шагала в его студии были отвернуты лицом к стене и он не прикасался к кистям. Это был едва ли не единственный период в его жизни, когда он был не в состоянии писать: Шагал корчился на полу квартиры Иды, вопил, что тоже хочет умереть. Сначала он был слишком убит горем, чтобы действовать, и так и жил, закутавшись в скорбь, не будучи в состоянии отвечать на телефонные звонки, участливые письма и телеграммы, которые лились потоком на русском, идише, французском, немецком, английском, не будучи в состоянии общаться с внешним миром вообще. «Не знаю, жил ли я. Не знаю / живу ли… В небеса гляжу / и мир не узнаю…» – так Шагал начал одно из стихотворений, написанных вскоре после смерти Беллы. «Я никогда не видел такого горя. Но не хочу пытаться возвысить ваше несчастье. Это другой способ быть с ней, все еще ощущать ее рядом с собой», – писал ему один из его друзей. «Она была такой теплой, такой доброй, такой живой, что я никак не могу осознать, что она мертва», – писал Вариан Фрай. «Мои мысли постоянно с вами, понимаю – мои слова не могут вас утешить. Знаю, что я потеряла для себя, потому, когда думаю о вашей печали, должна хранить молчание, но я должна сказать вам, чего уже не могу сказать Белле: я так восхищалась ею, так ее любила, и я знаю ее одаренность [и] глубину души… Я буду и дальше жить с ней», – писала Буш Мейер-Грефе.

Это Пьер Матисс посылал друзьям Шагалов телеграммы, извещавшие о похоронах Беллы, которые состоялись 6 сентября в Риверсайд Чэпел на 76-й улице и которые посетило множество представителей американского эмигрантского сообщества.

> Все были в шоке при виде беспрерывно плачущего Шагала. «На похоронах я видела его – убитого, сломленного, трагического», – писала Клер Голль. Скульптор Хаим Гросс вспоминал, что горько было видеть такого сильного человека, который плакал, как ребенок.

Последующие четыре субботы по вечерам в Свободной синагоге на 68-й Западной улице читался кадиш, затем 6 октября последовала мемориальная служба для двухсот приглашенных

гостей, которую организовал Комитет еврейских писателей, художников и ученых в Музыкальном зале Карнеги-холла. Во всех этих случаях Шагал опирался на Иду, которая и сама была в состоянии шока.

«Мой дорогой, я не знаю, как тебе сказать, – писала она спустя полгода своему дяде Исааку Розенфельду, узнав, что он и его семья выжили во время войны, спрятавшись в Париже в подвале. – Возможно, судьба щадила вас все эти месяцы, не давая вам узнать о произошедшей трагедии, которая сокрушила нас. Мы остались одни, без хранящего нас ангела, без Беллы, без Мамы. Все кончено. Все кончено… Папа не может писать. Он не настолько силен, чтобы писать. Ты понимаешь. Он страдает так сильно, что я хочу уберечь его от пытки писать вам… Мы живем с Папой, мы с ним рядом с тех пор, живем в одной квартире… Папа ОЧЕНЬ, ОЧЕНЬ болен, и каждый день надо бороться, чтобы помочь ему восстановить силы».

Отчаяние Шагала было вдобавок окрашено чувством вины: неужели то, что он не отнесся серьезно к болезни Беллы, привело к ее смерти? В следующем году этот страх превратился в размышление: а сделал ли он все от него зависящее? Затем он возложил ответственность на знакомого врага – на антисемитизм. Выстроив свою версию, которая не имеет под собой никаких оснований, Шагал вспоминал:

«Мы были на каникулах в Адирондаке, и у нее неожиданно заболело горло… На следующий день ее уже так лихорадило, что я отвез ее в больницу, и когда она увидела множество монахинь в коридоре, то расстроилась. Следует объяснить, что в другом месте, где мы жили, в Бивер-Лэйк, она видела надпись, гласившую, что принимают только белых христиан, и ее это тяготило… Когда же она попала в больницу, ей, естественно, стали задавать вопросы: имя, возраст… Но когда они спросили ее о «религии», она не ответила. Она сказала: «Мне здесь не нравится, отвези меня обратно в отель». Так что я отвез ее обратно, и на следующий день было уже слишком поздно».

Вместе с известиями 1945 года о Холокосте в европейских концентрационных лагерях, в сознании Шагала Белла оказалась рядом с миллионами еврейских жертв. Может быть, Шагал боялся осознать поэтичную правду – бегство из Европы истощило желание Беллы жить.

Он понял, что с утратой Беллы потерял жизненно важную для него связь с еврейской Россией, а вместе с ней и живое вдохновение для свой работы. Если теперь что-то и оставалось важным, так это его русские связи. Он ответил лишь на одну из нескольких телеграмм – на телеграмму из Москвы от Михоэлса

и Фефера: «Глубоко тронут вашей телеграммой благодарю от всего сердца. Беллиной величайшей радостью и целью всегда была любовь и привязанность к отечественному искусству и глубокая дружба с вами. Жестоко раненный я хочу верить что найду силы больше работать и жить точка сердечно обнимаю вас всех ваш верный Марк Шагал». Ида добавила: «Очень тоскую по вас. Мамочка мечтала снова увидеть вас обоих точка Ваша телеграмма величайшее утешение точка Живем вместе с папой точка Собираю все силы чтобы помочь отцу и увидеть его за работой Всегда ваша».

Позднее Шагал снова пишет русским друзьям: «Ваше соболезнование – как лучи, которые брызжут от солнца. Некоторые строчки вашего письма и вашу дружбу в самые трагические дни моей жизни я никогда не забуду. Я благодарен вам от всего сердца за ваше отношение и деликатность – это характерные свойства нашей великой родины. Вы глубоко ощутили ту бездну, которая раскрылась передо мной, и тяжесть неба, где летит она, драгоценный друг моей жизни, моя белочка. Должен ли я говорить, вы знаете это, как она, с ее талантом и душой, дочь своей родины, была верна своей земле».

В апреле 1945 года Шагал написал в Москву старшему другу Павлу Эттингеру (с ним Шагал не переписывался со времен террора 1937 года): «Вы, наверное, знаете мою личную трагедию – я потерял 2 сентября 1944 года ту, кто была – смысл моей жизни, моя вдохновительница. Теперь – насколько раньше моя жизнь была «легка» и облачна – теперь полна трагедий». Среди редких писем этого года есть и наивное послание к Иосифу Сталину: Шагал все еще надеялся на приглашение в Россию.

В большой квартире, которую Шагалы снимали в доме № 48 на Риверсайд-драйв, глядящей окнами на реку Гудзон, Ида склоняла отца к тому, чтобы он начал заниматься единственным делом, которое вывело бы его из отчаяния, – к работе над публикацией Беллиных воспоминаний. Брак Иды постепенно шел к разводу, Мишель часто отсутствовал, и теперь отец и дочь, которые на фотографиях того горестного года с остекленелым взглядом склонились друг к другу, стали близки, словно супружеская пара. Они погрузились в текст на идише, который Белла посвятила им. «Я пишу тебе, – начала она, обращаясь к Шагалу. – Наш город даже более дорог для тебя, чем для меня, и ты со своим большим сердцем поймешь то, чего я не в состоянии была высказать. Одна вещь огорчает меня, поймет ли это моя маленькая дочь, которая только первый год своей жизни провела в доме моих родителей. Хочу на это надеяться».

> Для Шагала разбор записных книжек – незавершенных воспоминаний Беллы, части которых перемешались между собой (у него была идея соединить все в соответствии с еврейским летоисчислением), – создавал иллюзию звучания голоса Беллы и возвращения в мир ее детства.

Первой творческой работой Шагала после смерти Беллы стали иллюстрации – двадцать пять рисунков, часто не более чем тонкие контуры, легкие ритмы которых дополняли и оживляли ее текст. Это сконцентрированная в рисунках биография жены Шагала, начинавшаяся с изображения маленькой девочки, густые волосы которой падают назад на обнаженную спину в еврейской бане… А вот она сидит, поглощенная чтением книги, и ее оберегают огромные крылатые часы деда, летящие над Витебском… Несколько следующих лет Шагал продолжал снова и снова рисовать их встречу на мосту и лицо молодой женщины – Беллы, – парящее над ним, стоящим у мольберта. *Brenendike Licht*[85] – первый том, подробно излагающий детство Беллы, – был опубликован в 1945 году; второй том *Di Ershte Bagegenish*[86] вышел в свет в 1947-м.

Ида в память о матери перевела воспоминания Беллы с идиша на французский. Книга *Lumières allumées*[87] была опубликована во Франции в 1948 году. К началу 1945 года Ида, восстановив силы, стремилась вернуться в Париж. Несколько следующих месяцев они с Мишелем были охвачены послевоенным подъемом энергии и оптимизма. В то время как Мишель, будучи журналистом «Голоса Америки», «постоянно с ужасающей скоростью то влетал в дом, то вылетал из него», Ида оказалась в своей стихии, в бурлящей общественной жизни. Она все-таки надеялась стать художником и строила амбициозные планы заработать репутацию, подобную репутации отца. Шагал писал Эттингеру, что она очень хороший живописец и, к счастью, совершенно не походит в работе на отца, хотя в другой раз он хвастался, что «она больше, чем дочь… она настоящий Шагал!» Толпы друзей Иды врывались в дом на импровизированные вечеринки, и Шагал начал восстанавливать свои социальные связи. «У меня есть воспоминания о многих приходящих в квартиру на Риверсайд-драйв и уходящих оттуда, и все там говорили на французском, немецком, русском и идише, только не на английском», – писал Эдуард Родити, который посещал Шагала во время сборищ, где присутствовали Иван и Клер Голли, Осип Цадкин и Алан Боск, издатель журнала «Сферы». На одной такой вечеринке, после того как гости удалились в студию, из

столовой донесся громкий грохот. «Марк медленно поднялся. «Все в порядке, это всего лишь «Продавец скота». Я только вчера его повесил». На холсте был глубокий разрез, и Ида, хихикая, заметила, что если бы кто-то другой вешал картину, то это было бы ужасно».

Мишель, узнавший, что его родители тоже выжили во время войны, уехал в Европу по заданию радио. К тому же пришли хорошие новости: его дядя и тетя, Осип и Лия Бернштейн, живы. У них были ключи от парижского дома Шагала, и в 1941 году они, сильно рискуя, спасли остававшиеся там картины, которые удалось перевезти в телеге с лошадью в дом Андре Лота в Ле Ренси; там они и оставались до конца войны. Эти новости не могли не взволновать Шагала. В феврале он получил письмо от французского критика-искусствоведа Жана Гренье, который навещал его в Горде. На это письмо он ответил: «Сейчас я очень несчастен. Я потерял то, что было для меня всем, – мои глаза и мою душу. Если я продолжаю творить и жить, то лишь потому, что надеюсь скоро снова увидеть Францию и французов. Мое счастье теперь в возрождении Франции, в чем я никогда не сомневался. Как можно жить без этой уверенности?»

Когда из Европы пришли новости – и хорошие, и плохие: освобождение и победа, апокалипсис Освенцима и Дахау, – Шагал не мог не думать о том, как они с Беллой вместе переживали бы это. День Победы праздновался 8 мая, спустя шесть дней Шагал писал Опатошу, что «несмотря на мои мысли о работе, выставке – я все еще чрезмерно поглощен мыслями о [Белле] – о [ее] отношении к идишу – к искусству во всех аспектах. Мне кажется – я падаю в ямы у себя на пути, куда бы я ни шел, ни ехал. Я должен лечить себя от себя.

Если бы она могла, она сказала бы мне: дай мне отдохнуть в покое».

Инстинкт выживания Шагала-человека был неотделим от напористости Шагала-художника. Когда пришла весна, он отвернул свои холсты от стены и снова начал делать первые, пробные шаги к живописи, хотя на фотографии, которая показывает его стоящим у мольберта в одной из клетчатых рубашек, что купила ему Белла, выражение его лица все-таки дает понять, что эмоциональное состояние близко к гибельному. «Папа работает; он возобновил работу после паузы, которую было очень трудно преодолеть. Вы знаете, как он всегда мог работать с Мамой, с ее преданной помощью», – писала в марте 1945 года Ида.

Прошлое – это иная страна, и, как всегда, когда Шагал прибывал на новое место, у него был только один путь –

повторить то, что он делал прежде, но изменить, вписать в новый контекст. Картины Шагала между 1945 и 1948 годами возникли из нескольких больших холстов, которые он начал во Франции и взял незаконченными в Америку. Теперь он разрезал их на куски или как-то иначе переделывал. Существовала и эстетическая причина необходимости изменить эти претенциозные холсты, но основной движущей силой было то, что Белла знала эти картины и Шагал помнил ее комментарии, одобрения, умолчания. Направляющий и подбадривающий голос Беллы все еще звучал в сознании Шагала, без этого он вообще не смог бы вернуться к работе.

Первой была атакована картина «Арлекин» из циркового цикла 30-х годов Холст больше трех ярдов в ширину заполнен типичными шагаловскими образами – невеста и жених, музыканты и акробаты, человек с головой козла и с крыльями, летающий еврей с Торой, букет, витебские домишки и церкви с куполами, свеча и самовар, – которые ведут назад, к московским панно, и представляют собой своего рода столпы их общего с Беллой мира. Центральным элементом этой хаотичной композиции стал портрет молодой Беллы в изящном розовом костюме и с веером. Сам Шагал появляется в картине с перевернутой головой, чтобы лучше видеть стеклянный шар с витебским пейзажем.

Разрезав холст пополам, Шагал сделал шар центром картины «Вокруг нее», использовав для этой работы левую часть прежней картины, в то время как правая часть холста стала картиной «Свадебные огни». Обе новые работы были довольно значительно переписаны, настроение стало более сумрачным, цирковая тема уступила место скорби. В картине «Свадебные огни» сохранился крылатый человек с головой козла, но особое внимание было обращено на свадебную процессию, теперь напоминающую своим меланхоличным, смягченным колоритом картину 1910 года «Русская свадьба». Сцена, освещенная огромным канделябром с зажженными свечами, наводит на мысль о Беллиных «Горящих огнях». В картине «Вокруг нее» 1933 года яркая, прямая фигура Беллы вытягивается, глаза ее наполняются слезами – она и перевернутый Шагал прижаты друг к другу ближе, чем в первоначальной версии, и все это обрамлено видом Витебска, их общим воспоминанием. Обе работы залиты темно-синим сумраком, уводящим в ночь. «Я, разумеется, работаю. Только не знаю, что выйдет из этой работы. Пока Шагал все еще существует, как на его картинах – с перевернутой головой, – сказал Шагал Опатошу в июле, когда был сосредоточен на картине «Вокруг нее». – Теперь ночь так тяжела, что я скрючиваюсь в постели,

чтобы забыться».

Картины эти или недостаточно сильны, или не выстроены композиционно. Они расплывчаты, смутны, какими порой бывают едва различимые в памяти воспоминания. Живопись Шагала в отсутствие Беллы пострадала, и так будет до конца его жизни: предметы, портреты и пейзажи – все потеряло своеобразие, индивидуальность, особенность формы и сдержанную силу, которая прежде делала его картины чуть ли не иконами. Эти характерные черты творчества Шагала были безраздельно связаны с Россией, и вдохновение свое он черпал из русско-еврейской жизни. Как почти все русские художники XX столетия, Шагал создал свои величайшие работы до того, как покинул Россию. Кандинский, Ларионов, Гончарова будто потеряли скорость или завяли, стоило им уехать из России надолго. Шагал, в отличие от них, ухитрился устоять на русско-еврейских мотивах целых двадцать лет после отъезда из страны. Лишь благодаря присутствию Беллы и ее стойкому характеру он продолжал следить за Россией и чувствовать ее. Однако, как только Белла умерла, уклад дома, жизненно важный для него, сломался. Когда Шагал стал погружаться в смутные воспоминания, четкость предметов и людей в его картинах исчезла, заменившись мерцающей дымкой цвета. Склонность Шагала к абстракции не могла скрыть все возрастающую слабость его формальной изобретательности, когда (и на долгое время) память стала соскальзывать в сентиментальную ностальгию.

> Шагала обвиняли в том, что он стал создавать попурри из своих ранних образов. Картины 1944–1948 годов, когда Шагал, взбешенный, расстроенный и одинокий, одержимый мыслями о потерянном счастье, сражался с большими незавершенными холстами из прошлого, показывают начало этого скольжения вниз.

Картина «Моей жене», которую Шагал символически датировал 1933–1944 годами, представляет чуть ли не квинтэссенцию этой проблемы. Юная обнаженная Белла лежит на красном диване в тициановской позе, она сама очень оживлена, но хорошо известные мотивы вокруг нее – жених с невестой, часы с крылом, козел с подсвечником, русская деревня – неотчетливы, не полностью восстановлены из туманного прошлого. Картина «Черная перчатка» (1923–1948 годы) была начата в Париже. Тогда это был портрет Беллы-невесты в компании с Шагалом, стоящим у мольберта. Теперь картина стала другой – запутанной, неопределенной, скорбной, в ней парящая над витебской улицей пара сливается друг с другом, его рука охватывает их единое,

полногрудое тело, и пара укутывается в снег, как в прозрачную вуаль. Его палитра замещает ее ладонь, вторая ладонь Беллы (в черной перчатке), держащая книгу, опускается на снег; мольберт Шагала частично превращается в часы (как метафора его остановившегося творчества?).

Нет русского художника, писателя или композитора, среди покинувших Россию в первой половине XX века, кто полностью ушел бы от своего застывшего, неразвивающегося стиля. О всех них писатель Нина Берберова сказала: «Нашей трагедией была наша неспособность развиваться в выражении стиля». И Шагал в конце 40-х годов склонялся к мнению, «что так или иначе, но это могучее наследие должно питать его до бесконечности». Среди писателей лишь Набоков, благодаря знанию языка, мог создать в изгнании шедевры. То, что в 1945 году он натурализовался в Америке, являлось реализацией его намерения не оглядываться назад. Шагал, стесненный более сильными комплексами, оказавшись без Беллы, вступил на другой путь. Он поставил перед собой задачу, которая была почти столь же великой, сколь и трудноразрешимой. После 1944 года он перестал быть новатором в станковой живописи, но с чрезвычайной изобретательностью следующие сорок лет находил новый сильный язык в витражах, во фресках для общественных сооружений и в театральных декорациях. Театральность, присущая его творчеству, спасала его как художника. И если мейерхольдовские постановки вдохновили его на картину 1908 года «Покойник», то Америка вдохновила Шагала на монументальные послевоенные шедевры.

Начиная с картин «Вокруг нее» и «Свадебные огни», живопись 1944–1948 годов существует лишь в контексте промежуточных работ. Выбирая, что делать – разрезать или перерабатывать холсты с самыми проблемными композициями, – Шагал и оборачивался назад, на Беллу, но и смотрел вперед, на будущие работы большого масштаба для церквей и театров. Балет «Алеко», его недавний опыт, продолжал ставиться на сцене. В 1945 году Шагала пригласили оформить спектакль Американского театра балета «Жар-птица», и созданные им пышные декорации оказали значительное влияние на его станковую живопись. В этот период массивная картина 1937 года «Революция», которой он никогда не был удовлетворен, поскольку ее противоречивость била в самую сердцевину его личных мучительных отношений с Россией, была разрезана на три части, а фигура Ленина была заменена распятым Христом, с которым Шагал себя ассоциировал. Сила притягательности театра для Шагала в эти годы проявилась в завершении картины «Падение ангела» (1923–1933—1947 годы), которая стала подобна декорации к спектаклю: искромсанный

ангел вдребезги разбивает мрак сцены и разбрасывает вселяющих ужас драматичных шагаловских персонажей (рабби с Торой, пурпурного распятого еврея, корову со скрипкой, еврея с зеленым лицом и с палкой в руке) по краям холста. В 1923 году в Париже эта резкая, противоречивая картина стала отражением русской революции. В 1933 году в ответ на ужасы нацизма Шагал переработал ее – затемнил небо и сделал более напряженным ритм. Теперь картина заключала в себе события, произошедшие в мире с 1939 по 1945 год, но более всего – его собственное бегство (без Беллы) из мира их юности. Ангел, падающий на землю, должен найти себя – что он такое сейчас?

Когда в июне 1945 года первая из картин – «Вокруг нее» – стояла на мольберте, Ида, измученная отцовскими придирками и своими собственными матримониальными проблемами, стала искать в их окружении кого-нибудь, кто мог бы заботиться об отце во время ее отпуска. Сразу же после смерти Беллы у отца и дочери, оставшихся без ее стабилизирующего присутствия, отношения стали весьма эмоциональными. Они осложнялись еще и тем, что Ида требовала часть наследства матери или его эквивалента в картинах. Шагал считал эти требования оскорбительными, но закон был на ее стороне, и два адвоката, Луи Стерн и Бернард Рейс – нью-йоркские друзья Шагала и собиратели его картин, – благоразумно поддерживали Иду.

> Ссоры были шумными и мучительными, однажды Шагал чуть не швырнул в Иду стулом. После одной такой стычки из дома ушла домашняя работница. Шагал все еще не говорил ни слова по-английски, и когда он хотел обозначить, что ему от нее требовалось, он просто это рисовал, но она все равно не могла его понять.

Сколь неизбежным было возвращение Шагала к живописи, столь неизбежным было и то, что стоило ему выйти из состояния парализующего отчаяния, как он начал искать женщину, которая нянчилась бы с ним. Традиционный год целибата после смерти супруги еще не закончился, когда Шагал, несмотря ни на что, сделал предложение Буш Мейер-Грефе. Она отвергла его. Живя продажей картин Мейера-Грефе, она могла себе позволить быть независимой и была достаточно сообразительна, чтобы осознавать, что ступать по следам Беллы было бы для нее крушением. К тому же после семейной жизни с Мейер-Грефе она знала о неудобствах брака со знаменитым стареющим мужчиной с гигантским *эго*.

Как-то подруга Иды встретила в Центральном парке молодую англичанку с ребенком, нуждавшуюся в работе. Ее муж,

шотландец Джон Мак-Нил, был неудачливым живописцем, страдающим депрессией. Когда эта женщина пришла в дом № 42 на Риверсайд-драйв заштопать носки – только этому практическому навыку Белле не удалось научить свою дочь, – Ида попросила ее позировать ей для наброска.

Перед художницей предстала высокая, очень худая женщина лет тридцати, прямая, с хорошей осанкой и вытянутым лицом, с прямыми, аккуратно подстриженными длинными коричневыми волосами и с неуверенным взглядом. Ее пятилетняя дочь с такой же стрижкой тихонько стояла рядом и выглядела миниатюрной версией матери. Они не разлучались, девочку нельзя было оставлять с ее непредсказуемым отцом.

Вирджиния, глядя на Иду, видела перед собой «красивую женщину с пышными вьющимися рыжевато-золотистыми волосами, как у тициановской Флоры, с бирюзовыми глазами, с широкой шагаловской улыбкой и с такими же совершенными зубами. Речь ее была элегантной, ходила она легкими, мелкими шажками. Некоторые из ее картин стояли у стен. Это были изящные, парящие картины, пытавшиеся сиять скромно, но с искренней убедительностью. Большая картина над ее головой, «Обнаженная над Витебском» кисти ее отца, показывала ее обнаженной в облаке белой драпировки, летящей над городом Витебск. Я подумала, что она очень отважная, если работает под картиной Шагала».

Картина «Продавец скота» висела в столовой, по всей квартире были развешаны другие ранние работы: «Русская свадьба», «Ателье». Над камином, на его высокой каменной облицовке, стоял портрет Беллы: «бледное овальное лицо с огромными глазами, темные волосы затянуты на затылке».

Вирджиния, дочь британского дипломата Годфри Хаггарда, который служил во Франции, затем в Соединенных Штатах, рассказала, что однажды в 30-х годах она встречала Шагала на посольском приеме в Париже. Родившись в этом городе, она поучилась в разных художественных школах, включая Академию де ла Шомье, которую Шагал посещал за двадцать лет до нее. Она была знакома с Джакометти, Миро и Максом Эрнстом. Потом она отказалась от привилегированного положения, порвала со своими родителями и вытянула жребий в виде мужа-живописца, который симпатизировал коммунистам и не умел устраивать жизнь. Вирджиния бегло говорила по-французски. Ида предложила ей место домработницы и привела Вирджинию в студию, где запах льняного масла и растворителя вернул ее в прошлое, к воспоминаниям о днях, проведенных в художественной школе. Среди огромных растений стоял мобиль Александра Колдера,

подаренный скульптором после смерти Беллы. Этот мобиль в виде фигуры с мужским телом и головой козла грациозно шевелился напротив большого окна, откуда открывался вид на поблескивающий Гудзон. Шагал встретил Вирджинию ослепительной улыбкой, которую она помнила еще по Парижу, «но глаза потеряли свой блеск. Они затуманились, и свет в них мерцал, как пламя свечи. Его мягкие, неопределенно седеющие волосы поднимались тремя разделенными хохолками, как клоунский парик… он одобрительно кивнул… и вернулся к своему холсту. Ноги в мягких туфлях делали мелкие шаги, а его крепкая фигура была гибкой и легкой. Он был одет в мятые брюки и в открытую у ворота рубаху в разноцветную полоску».

Несколько следующих дней Вирджиния наблюдала, как Шагал сражается с картиной «Вокруг нее»: «Когда он работал, его лицо было напряженным и измученным. Казалось, он находился в состоянии, близком к ярости, будто пытался вернуть назад в мир что-то такое, что исчезло вместе с Беллой». Ида, оставив в доме спокойствие и порядок, уехала.

Скоро Шагал и Вирджиния стали любовниками. Шагал говорил ей, что «это Белла послала тебя заботиться обо мне. У Рембрандта была его Хендрикье Стоффельс, которая поддерживала его после смерти Саскии; а у меня есть ты». Вирджиния была молода, миловидна, восприимчива и обладала изящными манерами (Шагала привлекали лишь женщины из верхнего слоя среднего класса) и легкодоступна. По ее словам, она почти сразу же стала с ним флиртовать, спросив его, почему в жаркое нью-йоркское лето он не снимает рубашки. «Потому что у меня волосатая грудь», – ответил он. «Но мне нравится волосатая грудь», – сказала я ему». Ей надо было сделать выбор между жалким мужем-забиякой, который разрушал ее дух и с которым, по ее словам, она не спала пять лет, и всемирно известным, харизматичным живописцем, живущим в богатой квартире на Риверсайд-драйв. Тут нечего было и сравнивать. Отношения, начавшиеся с украденного в спальне поцелуя, пока Джин была в студии, утаивались от обеих дочерей. Джин, чтобы им не мешать, была отправлена в местный детский сад. В присутствии его дочери Вирджиния продолжала обращаться к своему любовнику с формальным «месье Шагал» и не выходила из кухни, но Ида догадывалась о возникших между ними интимных отношениях, и вероятно, это ее радовало, поскольку теперь она могла свободно вздохнуть.

Летом Ида сняла для себя и Шагала дом в Сэг Харбор на Лонг-Айленде и просила Вирджинию и Джин к ним присоединиться. В доме были большие комнаты с потертыми

коврами, дубовая лестница и широкий балкон, который соединял спальни, так что Вирджиния могла легко проскользнуть ночью из своей комнаты в комнату Шагала.

> Однажды Джин проснулась и, не найдя матери на месте, закричала от страха. Вирджиния кинулась обратно в свою комнату, но и Ида выбежала из своей, и обе женщины смутились, столкнувшись друг с другом.

Официально Вирджиния все еще была экономкой и поварихой, но, когда она пересолила суп, зять Шагала Мишель крикнул в кухню: «Говорят, что если вы кладете слишком много соли в еду, это значит, что вы влюблены!» В другой раз, после того как Вирджиния ненадолго съездила к себе домой на Манхэттен, чтобы навестить мужа, она вернулась в Сэг Харбор, покрытая багровой пудрой, которую кто-то бросил в нее через окно поезда, и Ида настояла на том, что сама отмоет ее губкой в ванне. «Comme vous êtes belle»[88], – сказала она со своей непосредственностью. На пляже, где Джин плескалась в море, между двумя женщинам потихоньку начала налаживаться дружба. У них было много общего: Вирджиния была всего лишь на два года старше Иды, у обеих брак дошел до точки кризиса, обе хотели быть художниками, – но при этом было и много различий. «Ида была добра ко мне, но наши отношения существовали в определенных границах, – писала Вирджиния. – Я восхищалась ее сильной личностью, ее блистательным интеллектом и ее чувством юмора, но часто при ней мне было не по себе. Иногда она так внимательно рассматривала меня, что я просто менялась в лице и заливалась жарким румянцем. Она была соблазнительной и очаровательной, но я не знала, что на самом деле она думает. Я была неловкой, наивной и подавленной; она была эмоциональной. Марк избегал говорить обо мне, и Ида вела себя благоразумно».

Но в Нью-Йорке тайна раскрылась. Когда муж стал допрашивать Вирджинию, она все ему рассказала, в ответ он стал пугать ее самоубийством. Тогда она сразу же уехала из Сэг Харбора, но через несколько дней вернулась, все время таская за собой совсем запутавшуюся Джин. Ида разозлилась и внезапно уехала, оставив любовников наедине.

В это лето Шагал работал над оформлением балета «Жар-птица», премьера которого должна была состояться в Нью-Йорке осенью. Эта работа увела Шагала назад, к его самым ранним художественным ассоциациям. В 1909 году Дягилев заказал музыку для балета молодому Стравинскому. Хореографом тогда был Фокин, а старые шагаловские друзья-соперники Бакст

и Бенуа оказали большое влияние на концепцию пьесы, основанной на русской народной сказке о принцессе, которую принц освободил из заточения с помощью волшебной Жар-птицы. В 1926 году Дягилев заказал новые декорации еще одному русскому сопернику Шагала – Наталье Гончаровой. Шагал испытал большое удовлетворение, когда получил приглашение создать новое оформление спектакля после того, как Стравинский в 1945 году предложил новую версию партитуры.

Шагалу был необходим какой-то новый стимул, и балет «Жар-птица» стал первым проектом, которому он предался после смерти Беллы. Погружаясь в русскую культуру, он возвращался назад, к миру, который был одинаково близок и ему, и его жене. Новому оформлению сюжета был дан свежий эротический заряд, поскольку рядом с ним была Вирджиния. Тамара Карсавина, первая Жар-птица, рассказывала Марго Фонтейн, передавая ей роль, что это был самый утомительный балет из всех, что она когда-либо танцевала. Марго должна была забыть о своей грации ради бунтующей, непокорной Жар-птицы. Балетные страсти, как эхо, отражали бурные переживания самого Шагала. Он все еще пребывал в скорби, но при этом уже стал освобождаться после тридцати лет брака от необходимости жить согласно высоким идеалам Беллы и от погружения в русско-еврейскую ностальгию. Этого было достаточно, чтобы пуститься в волнующее приключение с молодой женщиной, нееврейкой, которая моложе его на двадцать восемь лет и выше ростом, чье происхождение, система ценностей и верования были ему совершенно незнакомы.

Стихи, которые Шагал писал в то время, были адресованы «Моей ушедшей любви / Моей вновь обретенной любви». Картина «Душа города», основанная на рисунке-автопортрете, была завершена в 1945 году. Она выражает раздвоение личности художника: с одной стороны, преданность памяти Беллы, с другой – влечение к Вирджинии. Шагал изображает себя с двумя лицами, одно повернуто к мольберту и холсту с распятием, другое – к двум женщинам. Одна из них – Белла в свадебном платье, несущаяся вниз, подобно огромному языку белого пламени, другая – Вирджиния, земная женщина, баюкающая петушка. Небо мрачное, серо-синее, улицы с домами видны будто через вуаль, но над всем доминирует динамизм и сияние спирали шлейфа Беллы. Картина «Автопортрет с часами» написана в следующем году все с тем же настроением. Шагал изобразил себя в виде красной коровы, которая держит палитру, над ним парит его сладострастная любовница, вытянутая бирюзовая Вирджиния. В то время как картина на мольберте изображает его страдающее духовное *alter ego* – распятого Христа в талесе, обнимающего

Беллу-невесту.

Вирджиния вспоминала, как Шагал, все лето 1945 года слушавший музыку Стравинского в огромной спальне с тремя окнами, выходящими на Южный Лонг-Айленд, яростно рисовал. Она следила, как появляются птица-женщина с раскинутыми крыльями на фоне ультрамаринового неба; золотой вихрь, который превращался в птицу; великолепная, красно-желтая свадьба со взрывающимися тортами и свечами. «Вы, должно быть, влюблены!» – сказал Шагалу Опатошу, когда увидел «Жар-птицу».

В октябре в Метрополитен-опера состоялась премьера. В процессе подготовки к спектаклю Ида держала под контролем костюмы, как делала это Белла с «Алеко», Вирджиния помогала с шитьем. Теперь, как и в случае с «Алеко», Шагал был диктатором: «По моему мнению, все в декорации должны быть выдуманными, раскрашенными, будто человеческое лицо, – говорил он интервьюеру. – Вот почему я не могу делать только декорации, но [должен делать] и костюмы для актеров. В балете все должно гармонировать и быть картиной». В то время как Ида одевала танцоров, Шагал писал краской прямо на их костюмах, меняя линии, усиливая тон. И снова результатом была победа – только Шагала, и больше ничья. «Декорации Шагала украли шоу», – отметил Джон Мартин в *The New York Times*. Эдвин Денби писал, что «декорации Марка Шагала для новой версии «Жар-птицы» – будто изумительный подарок к сезону и большой рождественский подарок для детей. Становится тепло и душевно, трогательно и прекрасно, когда глаз ныряет в эту сказочную глубину, в это сказочное сверкание. Можно летать по небу, можно заглянуть в волшебный лес и увидеть людей, живущих в драконе. И человек сидит перед всем этим в детском восторге, разглядывая занавес и костюмы, в то время как оркестр, довольно неудачно, играет элегантную музыку Стравинского и пока, увы, Маркова, Долин и балетная труппа слоняются, скачут, поднимают друг друга или просто бесконечно стоят, как оперный хор в ожидании апофеоза. На танцы нет смысла смотреть… Очарование шагаловского оформления оставляет меня в таком счастливом состоянии ума, что я не могу сердиться на глупое следование сюжету, который бедные танцоры исполнили до самого конца <…> декор – это прекрасное произведение искусства».

После премьеры Ида демонстративно ушла от мужа, покинула Риверсайд-драйв и переехала к друзьям. Мишель продолжал жить в их части квартиры, и Шагал пригласил Вирджинию и сбитую с толку Джин поселиться с ним. Джин, которая постоянно плакала и капризничала, вскоре стала раздражать Шагала (который и в лучшие-то времена видел в

детях неудобство) и Мишеля. Джин вспоминает один момент, когда она почувствовала, что у них с Шагалом возникли какие-то отношения. Это случилось, когда он взял ее на прогулку и на них прыгнула большая собака. Шагал, несмотря на свой собственный ужас перед собаками, схватил ее на руки, чтобы она почувствовала себя в безопасности. Но надежды Джин жили недолго: Вирджиния, не колеблясь, отправила ее в пансион в Нью-Джерси. И вскоре после этого она объявила Шагалу о своей беременности.

Вряд ли Шагал ожидал этого, когда пытался облегчить свое одиночество. Всего лишь год назад он еще был женат на Белле, рядом с которой прошло более половины его русско-еврейской жизни. Теперь, в свои пятьдесят восемь, ему предстояла непростая семейная жизнь с двумя детьми и с англичанкой, которую он едва знал, которую даже не выбирал. Шагал был в ужасе: он не мог свыкнуться с мыслью о ребенке, он не мог свыкнуться с Вирджинией, он не мог встать лицом к лицу с Идой или с общими друзьями – с их идеализацией памяти о Белле. Вирджиния на две недели уехала в Уолкилл, в деревню на северо-востоке штата Нью-Йорк, и вернулась обратно, твердо решив родить ребенка. Она потащила Шагала к хироманту, который предсказал, что у нее будет мальчик, и определенно предложил ей оставить мужа. Шагал смягчился. Будучи слабым человеком и фаталистом, он инстинктивно понял: ему нужна уверенность в том, что он будет под присмотром, потому следовало сохранить Вирджинию, что было бы легче, чем дать ей уйти. Но Шагал поставил условие: если Вирджиния хочет жить с ним, то Джин нужно принести в жертву, то есть оставить ее в пансионе.

> Вирджиния повезла Джин попрощаться с отцом, но обнаружила, что в квартире пусто. Мак-Нил оставил на двери записку с признанием, что не сможет перенести прощания. Плюшевый пингвин и два медвежонка сидели на стульях, и «внезапно Джин осознала всю меру своего горя. Она поняла, что никогда больше не увидит отца в своем доме и издала душераздирающий вопль. Всю обратную дорогу на Риверсайд-драйв она безутешно плакала, – вспоминала Вирджиния. – Много лет спустя я разговаривала с ней об этом инциденте, но она ничего не помнила, это было погребено очень глубоко в ее подсознании».

Потом Джин, которую Шагал называл Женей, потому что это звучало по-русски, была возвращена в школу, а Вирджиния – теперь Вирджиничка – стала жить с ним в качестве гражданской

жены. Мак-Нил отказывался дать ей развод, но подписал документ, заверяющий, что он не отец ее еще не рожденного ребенка.

Шагала слишком смущало то, что он должен представить обществу свою новую любовь и сказать Иде о беременности Вирджинии. Он боялся скандала и несколько лет держал отношения с Вирджиней в тайне. Он отправил ее в Уолкилл, чтобы она нашла дом в деревне, где они могли бы жить инкогнито. И в марте 1946 года Шагал купил в Хай Фоллс «простой деревянный дом с крытыми галереями, около великолепного дерева» за 10 000 долларов. «Перед ним лежит зеленая долина; позади земля поднимается к зубчатому краю скал, венчающих заросший лесом овраг». Рядом с домом был маленький деревянный коттедж, который сразу же очаровал художника, – он напоминал ему «избу». Одному Опатошу было рассказано об истинной причине переезда, хотя Пьер Матисс, который следующие два года каждые несколько месяцев выбирал лучшие его картины, скоро тоже все разузнал. Шагал всячески отрекался от ответственности: «Что могу я поделать, если все получилось без меня и “для меня”?» – вопрошал он Опатошу со страстью и добавлял: «Там, в избушке около дома, будет ОТДЕЛЬНОЕ ателье». Первые работы, которые делались там, были бегством от неопределенности быта в преувеличенную, фантастическую экзотику. Это были эскизы гуашью для книги «Тысяча и одна ночь», иллюстрации к которой заказал Шагалу издатель-эмигрант Курт Вольф. Шагал выбрал те сказки, которые были связаны с утратой любви, воссоединением и смертью. Вдохновленный сказочной ориентальностью балета «Жар-птица», он создал блистательный мир, где один образ перетекает в другой – груди становятся сияющими молочными лунами, у рыбы вырастают рога или ослиные головы, распущенные волосы русалки запутываются в водорослях – и околдовывает зрителя. Работа, опубликованная в 1948 году, известна как величайшее достижение цветной литографии в Америке до 1950 года.

Шагал предпринимал определенные усилия, чтобы заставить Вирджинию принять иудаизм – ребенок мог считаться евреем только по материнской линии, – и Вирджиния покорно умоляла Адель Опатошу помочь ей. Но Ида подняла на смех эту идею, и вскоре дело заглохло. Вирджиния, которую хиромантия и карты таро привлекали больше, чем любая религия, не была религиозным человеком. Но она обладала способностью улаживать все сложности и конфликты, и именно это качество позволило легко и быстро развиваться ее отношениям с вечно встревоженным Шагалом. Вирджиния без раздумий заняла место

в тени памяти Беллы. Шагал, писала она, «часто рассказывал мне о Белле; он считал, что ее дух где-то жил и наблюдал за нами. Он говорил, что я должна стараться быть достойной ее. Нет нужды говорить, что я чувствовала, что это невозможно – Белла была своего рода святой». С самого начала Вирджиния нянчилась с Шагалом, забывая о себе, ей было ясно, что «мать оставалась центральной фигурой в его жизни» и что Белла также исполняла роль матери, а Иду даже забавляло то, что Вирджиния обратила на отца свой материнский инстинкт. На фотографиях Вирджиния чрезмерно заботлива, редко смотрит в камеру, но напряженно всматривается влицо Шагала, чтобы оценить, доволен ли он, не обеспокоен ли чем-то, не нуждается ли в чем. Тем временем ее дочь изнывала в пансионе. Позднее Джин говорила, что Вирджиния становилась нянькой для слабых или больных мужчин – Шагал был не последним в этом ряду, – чтобы компенсировать недостаток материнского инстинкта по отношению к своим детям. Этот инстинкт не был развит по причине собственного сурового детства: ее тоже отдали в пансион, и она, бывало, годами не видела своих родителей. Шагала огорчали скверные отношения Вирджинии с родителями – это лишь поддерживало его предубеждение против холодности, не свойственной евреям. Позднее он стал называть Вирджинию «холодная красавица» и настаивать на том, чтобы она постаралась примириться с родней. В студии и в кухне Вирджиния изо всех сил старалась занять место Беллы: она пыталась вести расчеты за холсты, передвигала картины и громко читала Шагалу, когда он работал. Поскольку ей не удавалось читать русскую классику, Шагал предпочитал слушать биографии художников, особенно таких, как Гойя, Гоген, и Ван Гог, с чьими злоключениями он мог соотнести свои. Вирджиния тщетно пыталась готовить русскую еду, которую Шагал описывал ей, не имея никакого понятия о том, как ее приготовить. Хотя она была достаточно хорошо образованна по части искусства, у нее не было того притяжения к нему, какое было у Беллы. Семейство Опатошу очень по-доброму отнеслось к Вирджинии, и она обожала их так, будто они заменяли ей родителей. Тем не менее Опатошу указывали Шагалу, что Вирджиния мало читает, к тому же ей не хватало практического чутья и дипломатичности, присущих Белле. Когда Вирджинии приходилось играть какую-то роль в переговорах, результаты бывали мучительно-неловкими. Примером может послужить письмо, которое она написала невероятно богатому коллекционеру Луи Стерну, в котором потребовала 1000 долларов за экслибрис, который стоил не более 200: «Как Вы можете себе представить, банковский счет нуждается в

пополнении… он хочет просить у вас 1000 долларов и надеется, что Вы не подумаете, будто это слишком много».

Но Ида унаследовала от Беллы способность ловко проводить границу между бизнесом и дружбой, и именно она, а не Пьер Матисс, определила место Шагала в мире искусства. Шагал проводил время то в Хай Фоллс, то на Риверсайд-драйв, а Ида вернулась домой, поскольку Мишель уехал жить во Францию. В обществе Шагал и Ида скрывали конфликт, возникший по поводу наследства, который не затихал, несмотря на видимость сплоченности. «Я думал, что будет правильно, теперь, когда Беллы уже нет, отдать [Иде] несколько тех холстов, которые я хотел “оставить», – миролюбиво писал Шагал (в письме на английском, тщательно составленном самой Идой) Дэниэлу Каттон Ричу в Институт искусств Чикаго. В 1946–1947 годах все внимание Иды поглощала организация двух больших ретроспектив отца – впервые после ретроспективы в Базеле в 1933 году, – которые должны были сформировать послевоенную репутацию Шагала. Одна из них, куратором которой выступил Джеймс Джонсон Суини из МоМА, открылась в Нью-Йорке в апреле 1946 года и осенью переехала в Художественный институт в Чикаго, а вторая должна была состояться в Париже в 1947 году у Жана Кассу.

В Америке, которая двигалась к абстракции, 144 работы, представленные на выставке в Музее современного искусства, не могли не подчеркнуть, что искусство Шагала движется против современного течения. Суини отмечал, что в то время, когда художники избегали сентиментальности, Шагала, напротив, постоянно тянуло к ней, и он для своей живописи использовал поэтические сюжеты. Выставка была чрезвычайно хорошо принята, и благодаря переговорам, которые с успехом вела Ида, в Чикаго у Шагала приобрели картину «Белое распятие», а МоМА купил картину «Я и деревня» у брюссельского коллекционера Рене Гафе.

> Но Шагал, как и остальные представители парижской школы, казалось, воплощал своей работой конец долгой традиции и вряд ли мог быть источником чего-то нового. Его друг Лионелло Вентури опубликовал книгу, названную «Живопись и живописцы: как смотреть на картину от Джотто до Шагала».

Сам Шагал на выставке в МоМА, а затем и в Чикаго радовался неожиданной встрече с работами, которых он не видел несколько десятилетий. Монументальная картина «Молящийся еврей», сделанная по возвращении в Россию в 1914 году, была показана

на обеих выставках. Среди работ из первого парижского периода, которые ради выставок пересекли Атлантику, были картины «Посвящение Аполлинеру», «Солдат пьет» и «Материнство» (написанная в 1913 году, когда Фила, любовница Сандрара, ждала ребенка). Вирджиния не присутствовала на триумфальном открытии выставки вместе с Шагалом и Идой, она пришла одна и так, чтобы ее не узнали, лишь через несколько дней. Ида, которая обнаружила причину отсутствия Вирджинии в квартире на Риверсайд-драйв, писала ей, утешая: «Вы не должны огорчаться из-за какого-то возможного непонимания или разногласий между вами, потому что ничего подобного нет. Вы ни в чем не можете себя упрекнуть. Всего этого можно было бы избежать, если бы между нами существовала полная искренность, но это трудно с дочерью такого человека. Надеюсь, что теперь все смягчится». И Ида уехала в Париж, чтобы подготовить почву для первого послевоенного путешествия отца.

Двадцать третьего мая Шагал, нагруженный пакетами с продуктами, отправился на пароходе «Бразилия» из Нью-Йорка в Париж. Это произошло за пять недель до того, как Вирджиния должна была рожать. Визит Шагала в Европу должен был продлиться до осени: он решил пропустить и рождение ребенка, и первые месяцы его жизни. Вирджиния оставалась в Хай Фоллс, Шагал просил Опатошу приглядывать за ней. «Я знаю, он не представлял себе, что значит вести себя как нормальный отец, – объясняла Вирджиния. – Его явно пугали роды, как и любое физическое страдание. Когда член его семьи заболевал, он неосознанно направлял свое дурное настроение на жертву». Как только Шагал уехал, Джин переехала из школы в свой новый дом.

Шагал прибыл в Париж 4 июня 1946 года, прошло почти пять лет с тех пор, как он вместе с Беллой его покинул. «Возвращение во Францию – это не программа, это объяснение в любви, – говорил он интервьюеру. – Можно вновь открывать Францию, как вновь открываешь женщину, которую любишь». Не имело значения, что условия жизни были трудными (еду все еще нормировали), – огромному количеству иностранцев, которые хлынули назад, во Францию, в 1945–1946 годах, было достаточно самого возвращения в Париж. Шагал, полный горько-сладких воспоминаний, устроившись в трех комнатах, которые Ида сняла для него в доме критика Жака Лассеня на авеню Иен, первые два дня по приезде наслаждался весенним городом. Шестого июня он нанес визит в офис еврейской коммунистической газеты *Di Naye Prese*. Там его чествовали, речь «Евреям Парижа», в которой он сравнивал оборванных, истощенных евреев со святыми образами с картин Рембрандта, была опубликована в особом – шагаловском

– выпуске газеты. Вскоре после этого на волнующем приеме, организованном еврейской Культур-лигой в отеле *Lutetia* – бывшем Центральном управлении нацистов в Париже, что символично, – Шагал рассказывал публике о выживших в концентрационных лагерях и о евреях, которые служили во французском Сопротивлении. «Мы можем найти утешение в нашем упорстве и в духе наших павших, тех, кто покинул нас, кто просил за нас и молился за нас. Поскольку мы, евреи, живем не только с живыми, но также и с мертвыми».

Три месяца Шагал испытывал раздвоение личности: одну половину преследовала память о Белле в Париже и печаль о погибших евреях Европы, другая половина пребывала в состоянии транса из-за известий, приходящих от Вирджинии. Сын Шагала родился 22 июня в Нью-Йорке и был назван Давидом в честь брата Вирджинии. С авеню Иен в Хай Фоллс хлынули любовные письма. «Ты все еще не понимаешь, как сильно я тебя люблю. Тебе хорошо известно, что мне нелегко это говорить, но ты чувствуешь, ты знаешь, что ты – моя жизнь», – писал Шагал Вирджинии, добавляя, что судьба послала ему ее вместо Беллы. В то же время он писал Опатошу (единственным друзьям, которым он сообщил новость) с просьбой «подарить ей от меня цветы»:

«Ну, что вы скажете! С ней все ясно. Она – САМА ПРИРОДА с ее простотой, и почему Господь дает это мне и куда он ведет меня, что я, такой слабый и грустный, должен улыбаться потому, что где-то маленький мальчик пришел в этот мир».

Двадцать девятого июня Иосиф Опатошу провел церемонию обрезания (хотя Вирджиния так и не была обращенной), после которой Вирджиния вернулась в Хай Фоллс. Некоторое время ей помогала тетя, но вскоре она оказалась в одиночестве, с новорожденным на руках, рядом с ревнивой шестилетней девочкой. Шагал не оставил достаточного количества денег, так что Вирджинии пришлось просить Опатошу дать ей взаймы 100 долларов, чтобы оплатить счета и купить мебель, необходимую для обстановки пустого дома. При этом к возвращению Шагала она привела в порядок студию и пыталась вести какую-то собственную творческую жизнь: она стала писать, как делала это Белла. Но в Париж она посылала только счастливые фотографии и жизнерадостные известия. «Ты не можешь себе представить моих эмоций! – отвечал Шагал после того, как увидел первое фото своего сына. – Он выглядит прекрасно, но я волнуюсь. Достаточно ли он ест? Была ли Джин с такой же большой головой и с таким же тощим телом?.. Я так счастлив за нас обоих. Спасибо за ребенка… Мы будем любить его изо всех сил».

Шагал все повторял в письмах Вирджинии, как он стремится

приехать домой, посмотреть дитя, поработать в уединении Хай Фоллс. Но Париж не отпускал его: Матисс, Пикассо, Жан Кассу и организация его выставки; наследники Воллара и битва за публикацию «Мертвых душ» и «Басен»; новый книжный проект *Le dur désir de durer*[89] в сотрудничестве с новым другом, поэтом-сюрреалистом, коммунистом Полем Элюаром, который тоже недавно потерял жену; еще и поездка в дом Андре Лота в Ле Ренси, чтобы забрать произведения, спрятанные там на время войны. Но самое главное – в Париже он, после стольких лет изоляции, мог взаимодействовать с различными культурными течениями. Шагал сделал множество гуашей и пастелей Парижа на черной бумаге, которые отметили его воссоединение с городом. Цветные мелки на черной бумаге светились, будто взрывы фейерверка, как флюоресцентная завеса. Почти через десять лет, когда его жизнь стала более стабильной, он начал прорабатывать эти образы в светящихся масляных красках. Так, на картине «Ночь» двое любовников и кувыркающийся красный петух плывут в фосфоресцирующем танце над полуночным городом, над освещенным мостом через Сену и мерцающей Эйфелевой башней.

> Таковы классические послевоенные европейские картины: сияющий цвет, льющийся из темноты, надежда на возрождение из руин.

Спустя несколько месяцев после того, как Шагал уехал из Парижа, молодой дилер Эме Маг сделал себе имя, устроив фундаментальную выставку, названную *Le noir est une couleur*[90], где показал, как Матисс, Брак, Руо и другие художники использовали черный цвет в своих картинах. Маг стал галеристом послевоенной эпохи, вскоре он уже был у дверей Шагала.

Шагалу нравилось не заботиться об установлении художественных связей. «У меня ланчи и обеды, я встречаюсь с бесконечным количеством людей. Невозможно побыть одному, – писал он Вирджинии. – Знаешь, я не чувствую себя «знаменитым», я все еще тот же самый. Я люблю уединение, простую жизнь и тебя, потому что ты простая, очень честная и очаровательная, в моем стиле». Но он все не возвращался в Хай Фоллс.

«Лишь та страна моя – / что в сердце у меня, – написал он в стихотворении «К вратам высот». – В которую как свой, без всяких виз и видов, / вхожу. Моя печаль и горечь ей видна». Шагал писал стихи на русском, потом переводил их на идиш, пока оставался во Франции, намереваясь вернуться в Америку. Никогда еще он так не мучился по поводу того, где ему устроить свой дом. Свою речь 1946 года в Чикаго он начинал вежливой благодарностью

Америке, а закончил восклицанием о возрождении Франции. Но в речи, которую он произнес в Париже, он превозносил героев Советской России и отмежевывался от западной традиции, заявляя еврейской аудитории, что всегда хотел только одного: быть близким по духу своему отцу и деду. Вирджинии он писал: «Знаю, я должен жить во Франции, но я не хочу отрезать себя от Америки. Франция – это уже написанная картина, Америка еще только должна быть написана. Может быть, поэтому я чувствую себя там свободнее. Но когда я работаю в Америке, то это как кричать в лесу. Там нету эха».

Два года Шагал терзался, паниковал и откладывал возвращение, которое, как он понимал, было неизбежным. Его настораживал французский антисемитизм: «Французы всегда были шовинистами… совершенно откровенными. Я боюсь потереться плечами о людей, которые отправляли евреев в газовые камеры». Шагал боялся и русской агрессии, он был оглушен и сильно расстроен, когда пришли известия о том, что в январе 1948 года в Минске убили Соломона Михоэлса, что означало наступление новой фазы жестокости по отношению к евреям России. Шагал страшился новой войны в Европе и советской победы, после чего ему пришлось бы поселиться в Сибири. Он радовался покою в Хай Фоллс (Джин снова сразу же собрали и отправили в пансион) и беспокоился о том, как Вирджинию примут в Париже. Он чувствовал себя виноватым в том, что оставляет Беллу. Второго сентября 1947 года он совершил паломничество на ее могилу с Опатошу, понимая, что это в последний раз. В качестве компенсации он составил план увековечивания ее памяти в Европе. В него вошли ее записные книжки, его картины, на которых она главный персонаж, и воспоминания о ней Жака Маритена, Элюара и Полана. «Нетронуты лежат мои цветы. / Твой белый шлейф плывет, качаясь, в небе. / Блестит надгробье – это плачешь ты, / А я – тяжелый серый пепел, – писал он в стихах, озаглавленных «Белла», когда готовился в следующем году покинуть Америку. – Вновь вопрошаю, путаясь в словах: / Еще ты здесь? Мой шаг следишь сквозь лето?»[91] Главная картина 1947 года, вызывающая, дикая – «Освежеванный бык» – это переработка холста, начатого в 20-е годы. Она представляет собой автопортрет в виде распятой коровы. Эта алая с малиновым туша на фоне ночного местечка – выражение его страхов за Европу, с которой было нераздельно связано его искусство.

Притяжение Франции было слишком сильным, чтобы сопротивляться ему. Французские дилеры состязались за то, чтобы представлять Шагала. Серьезное сражение произошло

между Луи Каре и Эме Магом. Шагала, как и большинство европейских художников его поколения, вовсе не интересовала американская абстракция, и даже Нью-Йорк его мало интересовал. Он продолжал считать Париж столицей искусства.

> «Что, вы думаете, они восприняли у нас? – спрашивал Матисс у Пикассо в 1946 году, представляя каталоги Джексона Поллока и Роберта Матервелла. – Кто в этом поколении или еще в двух поколениях, кто среди живописцев будет все еще нести часть нас в своем сердце, как мы несем Мане и Сезанна?»

Друзья, в том числе Маритены, Голли и Лионелло Вентури, уже вернулись домой, так же поступили и многие художники – Леже, Цадкин, Эрнст – из тех, кто тоже оказался в изгнании. По приезде во Францию Ида, уже разведенная, познакомилась с греческим издателем Териадом и с художником по имени Роберт Виллерс и теперь поддерживала связь с европейскими музеями – музеем Стеделийк в Амстердаме, галереей Тейт, Кунстхаусом Цюриха и Кунстхалле Берна, – чтобы проложить звездный путь работам Шагала после выставки в МоМА. Териад издавал «Мертвые души», первую книгу, которую не удалось издать Воллару. Ида потратила все свое красноречие, убеждая Вирджинию в необходимости возвращения Шагала в Париж: «Люди его ждут. Их представление о нем – это то, что надо ценить, а не презирать. Он обязан показать, что вернулся. Это подобно подарку, полному сладости и горечи. Художественные, литературные и политические битвы часто бесплодны, но они необходимы».

И все же Шагал колебался, когда нужно было совершить вторую поездку в Париж, на этот раз для открытия его выставки. «Теперь здесь у нас так прекрасно, все это совсем не еврейское – ягоды, червяки, цыплята, дикие травы, – и все шепчет мне: «стань американцем, не уезжай», – писал Шагал Опатошу в июле 1947 года. – Давид так же прекрасен, как и его мать, которая всегда смеется и счастлива. Я стыжусь своей еврейской скорби. Вы должны услышать, как она шепчет о жизни – такой…» Внезапно Шагал бросил письмо, будто предсказал недолговечность его союза с Вирджинией. В августе 1947 года он говорил Хилле Рибей, что не участвует в общественной жизни, потому что все еще переживает личную трагедию, и тем не менее в октябре отплыл на корабле «Мавритания» в Шербур. С корабля он писал Вирджинии: «Твое солнце дает мне жизнь… Ужасно грустно быть одному, и я уже хотел бы вернуться». Шагал был достаточно знаменит, чтобы его узнавали на борту, к нему

постоянно кто-то подходил. Но он был слишком застенчив, чтобы раздеваться в каюте, которую делил с еще одним пассажиром, и спал в брюках и свитере и горевал, что рядом нет Вирджинии.

Парижская выставка и весь европейский тур 1948 года были триумфальными – Шагал достиг нового уровня известности. Немецкий критик Вальтер Эрбен, вспоминал, что эта «великая ретроспектива… определила его истинный художественный ранг. Его работа была современной во всех своих фазах и отличалась как оригинальностью, так и изобретательностью, по сравнению с работами его более молодых современников… Шагал сделал очевидной ту наполненность, с которой следовал по избранному им пути. В результате оправдалось пророчество его друга, поэта Канудо, сделанное… тремя десятилетиями раньше: Шагал стал величайшим колористом своего времени. Выставка состоялась и в Лондоне, и в Амстердаме. Пример, который эти работы дали миру, страдающему от последствий убийственной войны, оказался художественной и моральной сенсацией».

На Венецианском биеннале в мае 1948 года Шагалу оказали прекрасный прием: во Французском павильоне ему отвели личную комнату, он был награжден Гран-при де Гравюр, в основном за «Мертвые души». В июне Ида и Мишель (по отдельности) послали ему теплые поздравления ко второму дню рождения Давида. «Париж ждет Вас так же, как и мы. Поцелуйте маленького ИМЕНИННИКА», – писал Мишель.

«Наш вояж в бездну – это, возможно, приближение Европы, – писал Шагал Опатошу в июле 1948 года. – Я так же хочу ехать, как вы танцевать… Я без передышки увязываю тюки багажа вместе с тоненькой, молоденькой Вирдж, которая уже вкусила, что значит быть евреем с мешком за плечами». Шагал пытался сдать дом в Хай Фоллс Буш Мейер-Грефе и ее новому любовнику Герману Броку, затея не увенчалась успехом. Но не решаясь сжечь все мосты, Шагал все-таки оставил дом за собой, частично еще и потому, что не хотел, чтобы Пьер Матисс понял, что они уезжают навсегда. Но Пьер был столь же мудрым, сколь и преданным. Как он встречал в доке прибывающих из Лиссабона на пароходе «Пинто» в июне 1941 года Шагала и Беллу, так и теперь, 17 августа 1948 года, он пришел с шоколадом и леденцами посмотреть, как Шагал уезжает. Когда Шагал, Вирджиния и дети отплывали в Европу, последним, что они увидели в Америке, был взмах руки Пьера.

Глава двадцать вторая
Возвращение в Европу. Оржеваль и Ванс 1948—1952

В Гавре Шагала с Вирджинией и детьми встретила Ида, оттуда они поехали прямиком в «Олнетт», дом типа шале, с высокой крышей и деревянными башенками, который она нашла для них в деревне Оржеваль в сельской местности на Сене и Уазе. «Дом, как пряничный домик из сказки, был окружен заколдованным лесом», – писала Вирджиния. Ида сделала дом удобным и красивым. В гостиной с тремя французскими окнами, выходящими на террасу и в сад, она повесила картины отца разных периодов, как если бы суммировала его жизнь к моменту возвращения в Европу. Она повесила гогеновскую розовую с зеленым картину «Маленькая гостиная», картины родом из Санкт-Петербурга – «Покойник» и «Русская свадьба»; картину «Ателье», изображающую первую комнату Шагала в Париже, и картину «Продавец скота»; «Кубистический пейзаж», который был его прощанием с Витебском, рядом с картиной «Революция», работой 1937 года, недавно переделанной в Америке. Большие светлые спальни были превращены в студии, в одну из которых всем остальным жителям дома вход был запрещен. В доме была и комната для Иды, которая каждый *weekend* приезжала из Парижа, привозя с собой множество гостей.

> Ида подготовила сцену для нового внедрения отца в парижское общество, и в течение нескольких лет старые и новые друзья соревновались за благосклонность художника в фантастическом замке Шагала: дилеры Маг и Карре, издатели Териад и Зервос, искусствоведы Жак Лассень, Жан Кассу и Лионелло Вентури, Голли, Маритены; тут же круг молодых друзей Иды, среди которых ее новый бойфренд, швейцарский художник Ги Аугсбург, а также Мишель Горде и его жена Марина, редактор-левак, участник Сопротивления Клод Борде, который выжил в Бухенвальде, и его жена Ида, чемпионка Франции по теннису.

Осенью Шагал и Вирджиния поехали с Идой и Ги в Венецию, где Шагала больше всего взволновали плывущие персонажи Тинторетто в огромном «Раю» – Дворце дожей. В один из вечеров квартет гостей из Франции отвезли в личной гондоле Пегги

Гуггенхайм в Ла Фениче слушать «Дон Жуана». Однако под внешним благополучием уже назревало напряжение. Вирджиния не могла не замечать страстных отношений между Идой и Ги и сравнивала их со своими: «Как пара мы были более романтичными, чем чувственными, и наши удовольствия были совсем простыми. Чувственность Марка уходила в его картины, моя же из-за моего несчастливого брака все еще развивалась».

В октябре в Оржевале, в большом, нелепо устроенном доме было холодно, и даже в конце апреля Шагал все еще жаловался на холод. Вирджиния огорчилась, узнав, что в этом доме во время войны, при немцах, проводились допросы. Участников Сопротивления казнили в конюшнях, которые они теперь использовали как гараж для их «Пежо». Шагал чувствовал себя утомленным и грезил о юге. Близкое присутствие детей доводило его до безумия, этого он выдержать не мог. Давид был требовательным ребенком, восьмилетняя Джин, переименованная в Жанну Шагал, пытавшаяся учить французский и приспособиться к деревенской школе, была девочкой нервной и непредсказуемой. По приезде в Оржеваль Джин впала в отчаяние, когда обнаружила, что Ида, отвечавшая за отбор и упаковку имущества в Хай Фоллс для переезда во Францию, выбросила все ее игрушки. Ида, осознав свою ошибку, кинулась в раскаянии в самый дорогой игрушечный магазин Парижа и вернулась в Оржеваль с новыми, сверкающими игрушками, но игрушки были «совсем не те!» Фотографии, сделанные весной 1949 года, которые, как предполагалось, идеализировали семейную жизнь – на террасе семейство пьет чай с пирожными за столом, покрытым клетчатой скатертью, – на самом деле представляют собой памятник страданиям. Черты лица Шагала напряжены донельзя, он выглядит так, будто хотел бы оказаться в другом месте, а угрюмая Вирджиния, глядящая на него тревожным взглядом, отклоняется от рядом сидящей Джин, и только трехлетний Давид играет перед камерой.

«Мой Давид… это поэзия, стихи, картина, которую не сделать на холсте. Его мать тоже неплоха. Та же невинная душа, с этим ничего не поделать», – писал Шагал Опатошу в мае. Он все еще находил Вирджинию привлекательной, сравнивал ее красоту и гибкость с пальмой, и она, со своей стороны, отмечала, что «Марк становится все более и более красивым. Пучки волос на его выступающих скулах стали почти белыми, это смягчило его лицо. Контуры его верхней губы были нечеткими, постоянно изменяющимися, но его нижняя губа была твердой и слегка выдающейся, как выступ, вырезанный в скале. Это показывало силу и решительность, но также разоблачало более трудную

черту характера – недоверчивость, немилосердность. Его улыбка обладала удивительной силой озарять изнутри черты его лица, производя ослепляющий эффект новой луны: [свет] … внезапно распространялся по всему лицу».

Магнетизм все еще присутствовал в нем, но чувствовалось, что вскоре его будет недостаточно. С первых дней их отношений письма Шагала к Опатошу были способом выразить смесь удовольствия, раздражения и откровенного удивления от тех характерных черт Вирджинии, которые для Шагала являлись квинтэссенцией «не еврейства»: ее упрощенное отношение к жизни, крепкое здоровье, близость к природе, оптимизм и беззаботность. Шагал признавался Опатошу, что завидует ему, жувущему среди евреев в Америке. Изолированный от еврейства во Франции, он все больше писем писал на идише, что стало способом сохранения еврейского самосознания, выражения преданности Белле, окружению и воспоминаниям, куда Вирджиния не могла за ним последовать.

> Когда Шагал писал по-французски, он становился другим человеком. Если на идише он предавался ностальгии и скорби, то как француз он становился натурой сложной, элегантной, радовавшейся интеллектуальному вниманию при встречах с другими художниками и общественному признанию.

Между 1945 и 1950 годом великие старики парижской школы все еще создавали работы, вызывающие большой интерес по всему миру: гравюры Матисса, монументальные картины «Склеп» и «Кухня» Пикассо. Благодаря послевоенному восстановлению модернизма – врага фашизма – в сердце художественной и политической жизни, их репутация снова была на высоте. Как отмечал Пьер Матисс, в 40-е годы «единственной стороной недалекого французского прошлого, которым Франция могла все еще безоговорочно гордиться, были достижения ее художников». Свое первое письмо Пьеру Шагал начал так: «Я видел Вашего отца, и я был так счастлив, беседуя с ним. Он великолепен». Литовский еврей, фотограф Изис, получивший заказ от журнала *Paris Match*, приехал в Оржеваль и уловил что-то противоречивое в личности Шагала: он сделал живые, но слегка окрашенные меланхолией портреты художника. Когда фотографа спросили, что больше всего его поразило в Шагале, он ответил: «Подвижность его лица, которое иногда бывало таким закрытым и удаленным, а в другой раз буквально пронзало вас своим озорным и пленительным взглядом. Возможно, нас сблизило наше происхождение. Мы хорошо поладили друг с другом.

Бывало, прогуливались вместе по Парижу, не имея в мыслях никаких профессиональных целей. Мы могли бродить, останавливаться в маленьких бистро, оживлять воспоминания. По дороге совершали паломничество в места, где жили, например, в «Улей»… Каждый раз для него это было горькое путешествие в прошлое».

Вирджинию подобная гармония с фотографами и знаменитыми художниками наводила на мысль о нездоровом интересе Шагала к славе. Она не могла уловить, как инстинктивно это делала Ида, что Шагал в возрасте шестидесяти одного года, прожив долгое время на грани нищеты, не мог отказаться от нового высокого статуса, предложенного ему звания героя модернизма, который пережил войну и фашизм. Шагал и Пикассо, как никогда раньше, вращались в кругах истеблишмента, в то время как некоторые французы (к примеру, Дерен и Вламинк), которые опрометчиво приняли предложения поехать в нацистскую Германию, никогда уже не смогли восстановить репутацию. В октябре 1948 года Вирджиния стала неодобрительно писать о том, как занят Шагал другими художниками, и вместе с Идой начала поиски своей роли в обществе. Она стала сравнивать их отношения, выдохшиеся в тихой заводи Хай Фоллс, с узами, связывающими брата и сестру. Теперь их несовместимость, скрывавшаяся за внешним налетом простодушия, начала проявляться еще и благодаря сложности характера Иды. «О, моя дочь, она та самая прекрасная волна, которая омывает все, – писал Шагал в 1950 году. – Все вращаются вокруг нее, как планеты вокруг Солнца». Шагал пытался писать ее, но не был удовлетворен результатом: то ли ее присутствие было слишком доминирующим, то ли он желал угодить ей. А может быть, сильное сходство между ними подавляло его? В частых долгих разговорах и по телефону, и с глазу на глаз отец и дочь всегда говорили по-русски, исключая, таким образом, из разговора Вирджинию, и только с Идой Шагал обсуждал свои дела и меру своего успеха. «Иногда случалось, что Марк и я принимали некий совместный план действий, который Ида не одобряла, и она заставляла его согласиться с ней. Он тут же отрекался от меня, уверяя ее, что он никогда не считал мое мнение правильным. Он был по-детски вероломным», – вспоминала Вирджиния.

Летом 1949 года Ида, ограничившая поездки и свою работу во имя интересов отца, заболела и после операции по удалению язвы желудка переехала в Оржеваль, чтобы восстанавливать силы. Как раз когда девятилетняя Джин, что символично, оттуда уехала. На этот раз девочка была отослана на год в Англию, к

бабушке и дедушке. Не считая пансионов, это был уже пятый ее дом за четыре года. Так Вирджиния еще раз отвоевывала мир для Шагала, хотя позднее Джин полагала, что ее мать, сражавшуюся за признание своей нежной, ангельской роли, почти так же, как и Шагала, беспокоило эмоциональное поведение ревнивой дочери. Еще Джин думала, будто она была темным пятном в жизни матери, и это была слабая сторона зависимой женщины, пытавшейся отрицать прошлое в авантюре с Шагалом.

В то время, как Вирджиния ощущала себя вычеркнутой и бесполезной, Шагал выражал свое несчастье на холстах. Вирджиния не стала его музой – все его главные работы продолжали быть эпитафией Белле, каждый образ теперь был заглушен или преображен скорбью. «Часы с синим крылом» – самая важная картина из тех, что он завершил в Оржевале, парафраз его холста 1930 года «Часы на улице». Центральное место занимают старые дедовские часы из Витебска, их фронтон покрыт снегом, а маятник – большими золотыми точками. Теперь, как и в 1930 году, у часов лишь одно хлопающее крыло, но в ранней работе часы обуты в ботинок и слегка продвигаются вдоль улицы, будто это шутка сюрреалиста. Здесь часы парят неопределенно над землей, идя в никуда. Острое, трепетное изображение часов и старик еврей картины 1930 года переделаны: за сценой печально наблюдает окутанный тьмой петух, а нечеткая фигура уставшего нищего – всего лишь тусклый набросок на снегу сбоку от часов; с другой стороны лежит брошенный умирающий букет. Едва различимые внутри ящика часов любовники, прижавшиеся друг к другу, похожи на привидения, отрезанные от мира, задержанные временем.

Эта картина наводит на мысль об эмоциональном крушении. Шагал заканчивал работу, когда из России пришли известия об исчезновении еврейских интеллигентов, в том числе его друга Фефера, а также Переца Маркиша и Давида Бергельсона, писателей, с которыми он работал в 20-е годы. Эренбург был в Париже и лгал, говоря, что видел их в Москве. Возможно, он имел в виду, что видел их в Лубянской тюрьме, откуда Фефера вывезли, когда его друг из Нью-Йорка Поль Робсон приехал в Россию. Отмытого и одетого в костюм Фефера привели к Робсону в комнату с прослушивающей аппаратурой, но Фефер все-таки показал жестами, что Михоэлс убит и что его собственная казнь неизбежна. Робсон заметил, что у Фефера нет на руках ногтей, – его пытали, – но по возвращении в Америку он так ничего никому и не рассказал. На Западе полагали, что все писатели уже убиты, а для Шагала это стало последним разочарованием в Советской России. Он не высказывался

публично из-за беспокойства о своих сестрах. Тогда он еще не знал, выжили ли они. Позднее ему сообщили, что во время войны все пять сестер были эвакуированы из Ленинграда в Самарканд, что трое из них болели и умерли вскоре после возвращения из эвакуации. Его любимая сестра Лиза и младшая Марьяська, однако, все еще были живы.

Следовательно, картину «Часы с синим крылом» писали и сомнения, и печаль Шагала. По словам писателя Юрия Трифонова, Шагал в возрасте восьмидесяти лет, глядя на репродукцию этой картины, «пробормотал едва слышно, не нам, а себе: «Каким надо быть несчастным, чтобы это написать…» Из Оржеваля Шагал писал Опатошу: «Я сам не могу выбраться из Витебска… Так вот в чем вопрос: что я делаю? И как долго это может продолжаться?» Вирджиния отмечала, что он был «постоянно встревожен… Он никогда не был действительно счастлив, поскольку все беспокоился о чем-то. Я часто видела его буквально заламывающим руки в мучении из-за, казалось бы, самой тривиальной вещи, это был внешний признак глубокого волнения… Однажды он сказал мне: «Иногда сквозь меня протекают волны уныния, будто ветер в поле пшеницы, – знаешь, бежит дорожка через пшеницу зараз во множестве мест. Прекрасно, когда видишь это, но и всегда печально». Когда шел дождь, он был так несчастен, как будто с неба лились чернила. Однажды, когда я поставила для него пластинку с музыкой Моцарта, чтобы развлечь его, он немного послушал и сказал: «Ах, Моцарт! По-твоему, это счастливый человек!» «И у Моцарта были свои причины печалиться», – напомнила я ему. «Да, но ничто не убивало его радости», – [ответил Шагал]».

Самым лучшим способом скрыться от самого себя был побег на юг. В начале 1949 года Шагалы провели четыре месяца в качестве гостей Териада в Сен-Жан-Кап-Ферра, на малодоступном мысу между Ниццей и Монте-Карло, где среди пышной зелени стояла вилла «Наташа» с видом на море. Здесь Шагал успешно работал, делал гуаши, по большей части глянцевитые, в текучем синем цвете: «Рыбы в Сен-Жане», «Синий пейзаж» и «Сен-Жан-Кап-Ферра». Териад был очень гостеприимным хозяином: обильная еда и шампанское подавались его домоправительницей под апельсиновыми деревьями, за Шагалом ухаживали, из-за него суетились. Териад – крупный, теплый человек, тонкий интеллектуал, сопереживающий, как Воллар, но с лучшим, чем у Воллара, характером. Он писал Шагалу лестные письма начиная с 20-х годов и теперь сменил Воллара как его издатель. Среди недавно выпущенных им шедевров было произведение Матисса 1947 года «Джаз». Особенно прельщала Шагала эрудиция

Териада. Грек, пропитанный классическими традициями, он исполнял определенную роль, когда побережье Средиземного моря в конце 40-х – в 50-е годы стало последним прибежищем классицизма и наслаждением модернистов. Только что в Канне умер Боннар, дом Ренуара в Кань-сюр-Мер был выставлен на продажу, а выставка Матисса в 1946 году в Ницце символизировала послевоенное возрождение Ривьеры.

> После Первой мировой войны европейское искусство отмечало возвращение к классицизму, острую тоску по порядку и единение с классическим миром. По этой причине после 1945 года Средиземноморье и его классическое наследие было весьма притягательным.

Шагал и Вирджиния присоединились к выжившим великим мастерам, которые расположились у побережья со своими новыми, гораздо более молодыми компаньонами. Пикассо, вдохновленный средиземноморскими и классическими темами, работал в Антибах, там же были и Валларис с Франсузой Жило и их двумя маленькими детьми. Матисс работал над дизайном часовни Розер в древнем, окруженном стенами городе Вансе, он жил с Лидией Дилекторской в Симье. Лидия, родившаяся в 1910 году в Сибири и осиротевшая в годы революции, была самой старшей и самой твердой из трех женщин, она полностью посвятила свое существование жизни все еще работающего восьмидесятилетнего Матисса. Вирджиния и Франсуаза были моложе и испытывали некие противоречия по поводу своей подчиненной роли рядом с художниками, которые в итоге жертвовали любыми человеческими отношениями во имя своего искусства.

Лидерами более молодого поколения людей, оживлявших Лазурный берег, были дилер Эме Маг и его бойкая жена Маргерит; у них был дом в Вансе. Владея во время войны писчебумажным магазином на береговой линии Канн, Маг в те дни поддерживал болезненного Боннара. Впоследствии Маг открыл свою первую галерею в Париже и отчаянно воевал за приобретение работ многих важных художников, в результате у него оказались Миро, Джакометти и Брак. А теперь он стал обхаживать Шагала.

Как и у Териада, у Мага были особые отношения с Матиссом. Он родился в 1906 году в Хазенбруке, около родного для Матисса места – Като-Камбрези у франко-бельгийской границы, и осиротел в Первую мировую войну. Он имел сходство с великим художником в ряде фламандских качеств: в крепкой выносливости, в серьезном отношении к работе, в прагматизме и

энергичности. Вирджиния вспоминала, что Маг «никогда не позволял себе ни во что вмешиваться. Но его маленькие голубые глаза наблюдали за всем, а его тонкие губы складывались в слабую улыбку, наполовину выражавшую смущение, наполовину – дипломатичную любезность. Он был одарен редким природным чутьем распознавать истинное качество произведений искусства и блистательным деловым умом».

В 1949 году Маг выиграл битву за право представлять Шагала, хотя право это не было исключительным, на чем он обычно настаивал. В данном случае он отступил от своих правил, и Ида, которая жила на то, что была дилером отца, смогла продолжать свою деятельность. Она была настолько успешна, что к концу 1949 года смогла купить большой городской дом XVII века на набережной Башенных часов в Париже. Из окон главного фасада открывался великолепный вид на Сену и Новый мост, позади дома была спокойная, уединенная площадь Дофина – любимое место сюрреалистов, которые шутили, что узкие треугольные очертания площади напоминают им о сужающихся к кончикам женских ножках.

Дом Иды стал временной базой Шагала в Париже. Но он получал такое удовольствие от тепла, солнца, моря и компании на Кап-Ферра, что решил совсем переехать на юг. В октябре он закрыл дом в Оржевале и двинулся с Вирджинией и Давидом в Ванс. В начале нового года он купил по совету Иды большую развалюху в стиле *belle époque,* виллу *Les Collines*[92], стоящую на склоне Бо-де-Блан. Продавцом был друг Иды Клод Борде, его мать Катерина Поззи жила там со своим любовником Полем Валери. В то время, когда Клод участвовал в движении Сопротивления, комната в изолированном домике, дверь которого открывалась в поля, была его убежищем. Звонок, проведенный из большого дома, предупреждал его об опасности. Ида предназначала это место, известное всем как «комната Клода», для своей спальни. В этом же доме Шагал сделал и свою студию. Из ее больших окон открывался вид на сад финиковых пальм и апельсиновых деревьев, на далекое море, на кровли домов внизу и на средневековый собор Ванса. Шагал ценил уединенное расположение виллы, Ида – изолированный вход, который уберегал ее отца от посетителей. Единственным неудобством в расположении «Холмов» было то, что вилла находилась лишь в нескольких сотнях ярдов от часовни Розер, для которой Матисс заканчивал свой дизайн. Деловую улицу, которая проходила сквозь широкую арку, вот-вот собирались переименовать в его честь, и восьмидесятилетний живописец, знавший о ревнивой чувствительности Шагала, шутил, что продавцам следовало бы

побыстрее заключить сделку, поскольку в ином случае Шагал просто не сможет заставить себя купить дом на авеню Анри Матисса.

После того как началась война, Борде редко посещали дом, и там все пришло в упадок, но Вирджиния наняла строителей, у Иды была Беллина элегантная мебель из парижского дома Шагалов 1930-х годов, которую наконец-то забрали со склада. Были наняты служанки, экономка, постоянный садовник, и весной 1950 года Шагалы въехали в дом. Искусствовед Вальтер Эрбен, приехавший как-то в мае к Шагалу, спустя несколько лет описывал окружавшие дом виноградники, персиковый сад и оливковые деревья. На увитых плющом столбах ворот висела аккуратно написанная табличка *«Les Collines»,* над нею высились кованые железные ворота, открывавшиеся в большой парк, «в дальнем конце которого, среди листвы тропических деревьев, сверкали высокий дом типа виллы и фасад более современной студии… Гравий подъездной дороги ослеплял глаз. Деревья стояли в своих собственных округлых тенях; листвы их будто не касалось дуновение ветра. С другой стороны дороги одна над другой громоздились террасы и над спутанной травой возвышались яблони… Парк заканчивался стеной у дальней террасы, где между высокими кедрами и могучими пальмами виднелись тщательно ухоженные газоны и клумбы. И вот уже совсем близко мерцали выбеленные стены дома. Высокие фисташково-зеленые ставни были закрыты. Двери небольшого подсобного здания, служившего гаражом, были широко открыты. Над гаражом находилась студия с двумя большими окнами с белыми занавесками… К правой стороне дома примыкала крытая терраса… На мягкой штукатурке стены был нацарапан крупный рисунок: женская фигура и животное, которое одновременно было и ослом, и лошадью, и коровой… Рисунок смотрелся как рельеф, белый на белом, с лиловыми тенями – необычный Шагал».

«Холмы» стали домом Шагала на шестнадцать лет. Здесь он жил значительно дольше, чем где бы то ни было прежде. Это место было как домом, так и витриной: картина «Новобрачные с Эйфелевой башней», заявлявшая о безусловной преданности Парижу, висела в гостиной над мраморным камином. Картина «Продавец скота» главенствовала в столовой; гостям часто сервировали чай в соседней комнате за столом, стоящим под картинами 1910 года «Русская свадьба» и «Падение ангела», мучительная композиция которой отражала собственные муки художника. Вирджиния справедливо, но не лояльно отмечала, что отсутствие в картинах истинной силы беспокоило ее каждый раз,

как она проходила мимо. Вирджинию расстраивала вся эта пышность, она мечтала о сельском доме с коровами и цыплятами. Шагал же говорил, что во Франции он был важной персоной и больше не мог жить так, как они жили в Хай Фоллс, – с коровой, позванивающей колокольчиком у подъезда к дому. И Вирджиния вскоре после того, как они поселились на вилле, стала проводить время с какими-то протохиппи, живущими в Рокфор ле Пэн. Их альтернативный образ жизни – вегетарианская диета, купание обнаженными – был своеобразным побегом. Так было и с другом Вирджинии в Америке, хиромантом, который бежал из высокорафинированной среды мира искусства. Вирджиния наблюдала, как Шагал изо всех сил сознательно стремился вести образ жизни, подобный образу жизни двух его знаменитых соседей, и так же напряженно работать.

К 1950 году, по словам наблюдателя, отношения Пикассо и Матисса были, «грубо говоря, такими, когда один из них увенчивал голову другого», но они не могли быть друзьями. У Шагала не было работ других живописцев, лишь несколько скульптур: бронзовая ню Ренуара, маленький Майоль, глиняная фигурка Анри Лорана. Это выдавало его нестабильность, замешанную на амбициях и комплексе жертвы, в начале 50-х годов он был очень уязвим эмоционально. И, устроив свою резиденцию рядом с домами Пикассо и Матисса, он испытывал только жгучую боль, беспокойство и зависть.

> Тем временем Ида занялась обольщением обоих стариков. Шагал одновременно и ревновал, и гордился тем, что она позировала Матиссу для серии рисунков. Во время ланча у Териада, где присутствовал Пикассо, – там была роскошная русская еда, которую приготовила сама Ида, «Она использовала весь свой шарм, чтобы воздействовать на Пабло, и говорила ему, как много для нее значат его работы… Она привела в действие все свои ухищрения и в своем поклонении почти вешалась на Пикассо. К концу дня Пикассо был у нее в руках и начал рассказывать ей, как сильно ему нравится Шагал», – вспоминала Франсуаза Жило.

Еще в Хай Фоллс Ида заставила отца написать Пикассо и вложить в письмо фотографию Давида. Пикассо – у которого через год тоже родился сын – был тронут и приколол фотографию к стене своей спальни. Теперь именно Ида настояла на том, чтобы Териад в качестве ответного жеста устроил ланч для Пикассо и Шагала на вилле «Наташа». Шагал нервничал, при одном лишь упоминании имени Пикассо он начинал сильнее заикаться. Когда

Пикассо подъехал в своей большой машине с ливрейным шофером, он был в мерзком настроении и отказался присесть, пока Териад не снимет картину Боннара, потому что его от нее тошнило. Затем Пикассо стал разглядывать Вирджинию, которая, по словам Жило, «имела очень хорошенькое лицо, но была чрезвычайно худой и высокой, возвышалась, словно башня, над Шагалом, Пабло и всеми остальными. Пабло, я это видела, был ошеломлен ее худобой. Вдобавок она была, по моему мнению, теософом, и ее принципы не позволяли ей есть мясо и около трети того, что было на столе. Ее дочь, лет десяти, тоже была там и следовала тем же диетическим законам. Пабло нашел это настолько отвратительным, что и сам с трудом вообще мог есть». Отвращение Пикассо к тощим женщинам было всем хорошо известно, – вероятно, он воспринимал их отказ от еды как своего рода эмоциональный протест.

Настроение Пикассо все ухудшалось: он стал насмехаться над Шагалом за его комфортную жизнь в Америке, когда французы после освобождения страдали от всяческих послевоенных трудностей. Потом он спросил, почему Шагал никогда не ездил в Россию. Ему удалось задеть обнаженный нерв Шагала. Как раз в это время Мишель Горде, отправился с журналистским заданием в Москву, где получил известия о Фефере, и теперь Шагал знал, что тот жив, но находится в тюрьме. Письма Шагала на идише друзьям были полны отчаяния. В то лето он жаловался Абраму Суцкеверу, что Ванс не был еврейским городом и что в жестокие времена он тосковал по евреям. Но в ответ на слова Пикассо он только блеснул широкой улыбкой и предположил, что, как член коммунистической партии, тот должен поехать первым, поскольку он слышал, что «в России очень любят вас, но не вашу живопись». Тогда «Пабло стал совсем мерзким и сказал: «У вас, я полагаю, все дело в бизнесе. Там денег не сделать». И прямо тут закончилась их дружба. Улыбки оставались широкими и яркими, но косвенные намеки становились все яснее и яснее, и спустя некоторое время мы оставили под столом два трупа».

В дальнейшем встречи двух мастеров были редкими. Шагала, как и многих художников на юге, привлекало экспериментирование с искусством керамики – искусством, связанным с землей. Время от времени Шагал и Пикассо сталкивались в гончарной мастерской Валлориса, хотя Шагал старался избегать Пикассо, бывавшего там очень часто. Однажды, увидев, что вошел Пикассо, он вышел «подышать свежим воздухом», а по возвращении нашел тарелку, над которой собирался работать, прекрасно разрисованной шагаловскими мотивами в исполнении Пикассо. Оба осторожно приглядывали

друг за другом.

Через несколько лет галерист Эберхард Корнфельд, который составлял каталог шагаловских рисунков, ехал с Шагалом мимо виллы Пикассо «Калифорния», и тот упорно смотрел только на дорогу перед собой, но ткнул большим пальцем вправо и пробормотал: *«Ici habite Espagnol»*[93]. Пикассо, который знал о контактах Корнфельда с Шагалом, вскоре встретился с галеристом и спросил у него: *«Comment va le Russe?»*[94] Редко когда Шагал мог заставить себя сказать доброе слово о Пикассо. «Что за гений этот Пикассо… Жаль, что не пишет», – говорил он Жило. Пикассо в начале 50-х годов мог позволить себе быть более великодушным, особенно когда с грустью понял, что смерть Матисса близка. «Когда Матисс умрет, Шагал останется единственным живописцем, который действительно понимает, что такое цвет, – говорил он Жило. – Я не схожу с ума по этим петухам, ослам и летающим скрипачам, по всему этому фольклору, но его холсты действительно написаны, это не просто набросано там все вместе. Некоторые из последних вещей, которые он сделал в Вансе, убеждают меня, что, начиная с Ренуара, нет никого, у кого есть такое чувство цвета, как у Шагала».

Пикассо мог говорить о картине «Красное солнце» (1949) – первой новой работе, показанной в «Холмах», которая, как рассказывал Эрбен, «висела в холле главного входа и сияла исходящим из темноты цветом, приветствуя каждого входящего». Удлиненная синяя женская фигура (высокая худая Вирджиния стала прообразом этого персонажа) по диагонали перечекает картину в движении навстречу юноше в желтом, который разделяет собой на части сверкающее красное солнце. Пространство холста заполняют шагаловские образы: петух, осел, подсвечник и букет, написанные в спокойных тонах. Самым замечательным и перспективным, по мнению Эрбена, является то, что очертания любовников и солнца, «четкие и убедительные, напоминают свинцовое плетение витражных окон, сквозь которые свет льется во всем своем великолепии». Тот же эффект почти прозрачного цвета – в картине «Синий цирк» (1950), где изображены кружащийся акробат – снова худая, подвижная фигура, разделяющая холст на части, – рыба, лошадь и луна, тщательно прорисованные на синем, точечном фоне с намеком на тени. Здесь определенно чувствуется большое влияние простоты и совершенной красоты часовни Матисса с ее абстрактными тенями, с льющимся через витражные окна окрашенным в цветовую гамму Средиземноморья светом – лимонно-желтого солнца, интенсивно-зеленой растительности, синевы моря и неба.

Между 1949 годом и июнем 1950-го Шагал наблюдал за тем, как Матисс работает в часовне. На ее освящение в Ванс приезжал Пьер, который представлял отца. Возвышающаяся всего в нескольких шагах вверх от «Холмов» часовня Матисса возвещала о его неизменном присутствии.

Жило настаивала на том, что когда Пикассо навещал Матисса, то по условиям договора между ними Матисс должен был не упоминать Боннара (который был для Пикассо *bete noir*[95]*)* а Пикассо – воздерживаться от разговоров о Шагале. Но лично Матисс гораздо более сердечно относился к Шагалу, чем Пикассо. Шагал и Вирджиния нанесли ему несколько визитов, чтобы оказать почтение. Разговорчивый и все еще слегка пугающий Матисс лежал в кровати, рисуя на потолке углем, прикрепленным к концу бамбукового шеста, или вырезая большие куски цветной бумаги для Лидии, чтобы наклеивать их на доску.

> Шагал восхищался Матиссом всю свою жизнь, их дружбу, за которой наблюдал Жан Кассу, отличали спокойствие и улыбчивость. Даже большой серо-белый кот, подаренный Шагалу старым художником, получал специальное лечение в «Холмах», и он, единственный среди многих домашних животных, жил без имени, его просто называли «кот Матисса».

Шагал хорошо понимал постоянную тревогу Матисса, потому что и сам страдал от нее. Он сочувствовал Матиссу, страдавшему от общей слабости и нездоровья. В декабре 1950 года Шагал сам перенес операцию, после чего два месяца оставался в больнице. Вирджиния спала в его больничной палате каждую ночь, она отмечала, что он «никогда не улыбался и редко разговаривал… все эти два месяца у него было несчастнейшее выражение лица… он был совершенно поглощен собой и необщителен, от этого нарушился теплый контакт между нами». Сначала Вирджиния возражала против операции, веря в то, что рак, как советовали ей ее рокфоровские друзья, можно вылечить диетой, и она пыталась ввести суровый режим питания. «Мне просто нужно положить в рот одну маленькую сладкую штучку», – бормотал он Вирджинии после каждого приема пищи. Ему обычно отказывали, потому что единственным десертом, который умела готовить Вирджиния, был рисовый пудинг, и отказ этот стал символом отсутствия некой сладости в их отношениях. Ида неизменно компенсировала строгую диету, всякий раз она приезжала нагруженная вкусными и щедрыми подарками. В декабре 1950 года она писала, что устала от пребывания в клинике с Шагалом и стала нервной, поскольку два месяца совершала регулярные поездки между

Ниццей и Швейцарией, где в знаковую выставку 1950–1951 годов в Цюрихе и Берне были включены работы отца из коллекции Вальдена, которых Шагал не видел с 1914 года.

Шагал, по словам Вирджинии, вел себя с Матиссом как нельзя лучше. Подобное благородство не было характерно для художника, который считал контакты с другими живописцами почти невозможными.

«Ида приехала за мной в своем автомобиле, чтобы отвезти к «рара». По крайней мере, хоть это была не Вирджиния… Когда я появился у Шагала, он сказал мне, что Матисс звонил по телефону и спрашивал, приехал ли я, и настаивал на том, что я должен видеть часовню при самом лучшем освещении. «Мы собираемся пораньше поесть, – сказал Шагал, – и прямо после ланча поехать в церковь…» Шагал всегда совершенно непринужденно выказывал истинное желание сделать приятное Матиссу. Мы поступили так, как он и сказал. Я увидел часовню в хорошем освещении и искренно ею восхищался… По возвращении Шагал сказал мне: «Не теряйте ни минуты, вы должны сразу же позвонить по телефону Матиссу. Я бы именно так и сделал». И я побежал к телефону и почувствовал, что Матисс с нетерпением ожидал услышать, что я скажу, и он, как мне показалось, сильно обрадовался», – писал Кассу о поездке в «Холмы», которую он совершил в 1951 году, сразу после того, как Матисс завершил свою вызвавшую споры работу в часовне.

Матисс вел долгую битву с католической церковью за то, чтобы ему позволили быть свободным в своей работе. Он достиг победы только тогда, когда монах-доминиканец, отец Мари – Ален Кутюрье, – специалист по витражам и выдающийся модернизатор, принял его под свое покровительство. Кутюрье, утонченный интеллектуал, который, как и его друг Жак Маритен, легко вращался как в церковных кругах, так и в высшем светском обществе, хотел пригласить и Шагала декорировать баптистерий для своей современной церкви Нотр-Дам-де-Тут-Грас в Верхней Савойе. Кутюрье имел весьма просвещенный взгляд на современных религиозных художников, он говорил: «Лучше гений без веры, чем верующий без таланта… великий художник всегда есть великое духовное существо, каждый на свой лад <…> мы должны принимать их такими, каковы они есть… едва ли [среди них есть] христиане вообще». В церкви уже работало полдюжины художников, они были коммунистами, евреями, атеистами или и тем, и другим, и третьим, вместе взятым. Леже сделал мозаику, Матисс – желтый керамический алтарь, Боннар – живопись, Жермен Ришье – бронзовое распятие, а Жак Липшиц – бронзовую деву, подписав работу: «Яков Липшиц, еврей, верующий в

религию своих предков, сделал эту деву для взаимопонимания человечества на земле так долго, как царит Дух», были там и темные витражи католика Руо.

Кутюрье, появившийся в Вансе задрапированным в широкое белое церковное одеяние, сшитое в модном доме «Баленсиага», был гостем смущающим и харизматичным. Он растаял перед Идой, хотя был холоден как лед с Вирджинией, когда она везла его назад в Ниццу. В дороге он непринужденно болтал о храме, объединяющем все религии в мистической философии. Шагал, сопровождая Кутюрье в Высокую Савойю, был застенчив: смущало положение, в котором он оказался, – положение еврея, работающего для христианской церкви. Он стал писать письма с вопросами по этому поводу многим авторитетным евреям: Опатошу, Суцкеверу и Хаиму Вейцману, президенту Израиля. В конце концов он взялся за работу, но завершил ее только в 1957 году, уже после смерти Кутюрье. Возможно, Шагал в 1950–1951 годах действительно закидывал удочку с желанием получить заказ на синагогу вместо церкви. После «Алеко» и «Жар-птицы» он постоянно повторял: «Дайте мне стены!» На него произвели неизгладимое впечатление фрески Джотто в капелле Скровеньи в Падуе, которые он видел в конце 1948 года. Он предлагал декорировать *a la* Матисс две церкви в Вансе, но епархия Ниццы отвергла оба предложения.

Матисс определенно относился к своей работе в церкви, как к работе в театре: «Мне не нужно возводить церкви… Я делаю что-то большее, подобное театральной декорации… смысл состоит в том, чтобы создавать особую атмосферу: очищать людей, возвышать их над каждодневными заботами и занятиями». Шагал в это время также тосковал по театру, он всегда ассоциировал актеров и цирковых с религиозными персонажами. Начиная с 1950 года его картины можно рассматривать как черновики монументальных работ – витражей или фресок. В Вансе он начал с возвращения к религиозным картинам. И снова первой из них стала неоконченная работа 1931 года «Авраам и ангелы», которая увлекала возможностью добиться размеров фрески, что соответствовало теперешним интересам Шагала. Потом была картина «Царь Давид», где (как в картине «Красное солнце») пышные красные одежды Давида мерцают на темном фоне подобно изображениям на иконах, и картина «Моисей, получающий скрижали Завета». «Как раз тогда, – писал Франц Мейер, – библейское мышление Шагала было сконцентрировано на Давиде и Моисее. Он почитал их как двух величайших лидеров в начале и на пике первой эпохи расцвета Израиля».

Израиль тоже хотел пригласить Шагала. У новой страны не

было еще достаточных финансовых возможностей, но Шагал и Ида согласились дать на время картины из своей личной коллекции для выставок в Иерусалиме и в Тель-Авиве. Как обычно, Ида поехала первой, чтобы наблюдать за развеской работ и руководить открытием выставки. Вернулась она на подъеме, сказав, что эта поездка была самым потрясающим событием в ее жизни. На Вирджинию рассказы Иды не произвели сильного впечатления, она считала, что та слишком напряженно работала, что за славу Шагала она платила собственным здоровьем и счастьем всей семьи.

Вирджиния была вынуждена поехать в Израиль, но у нее вовсе не было желания следовать за Шагалом в этом турне знаменитости. Она пыталась найти время для своей собственной литературной деятельности и для рокфоровских друзей. Среди них был один поэт, к которому ее романтически влекло, хотя он и не отвечал ей взаимностью. Ее тревожило, что придется оставить детей (летом 1951 года Джин вернулась в Ванс). Она уверяла, что не должна там присутствовать в качестве компаньона-нееврея. Но Шагал, который все еще нервничал по поводу своего здоровья после операции, чувствовал, что просто не может поехать без нее. У него были свои личные тревоги относительно поездки в это молодое государство: будучи недоверчивым к неевреям, часто он был еще более недоверчив к евреям, считая, что они пытаются использовать в своих целях его международную репутацию. Как и всегда, его также тревожило еврейское культурное невежество и то, что картины на темы черты оседлости потеряются в обществе, энергия которого направлена вперед, а не назад. К тому же невозможно было забыть его поездку в Палестину двадцатилетней давности, когда рядом была Белла. По всем этим причинам он колебался в определении даты поездки, откладывая решение до последней минуты, и в конце концов, охваченный ужасными опасениями, назначил отъезд на июнь 1951 года.

> На фотографиях, сделанных в этом путешествии, Вирджиния на фоне резкого израильского солнца выглядит выше расплывчатой, карликовой фигуры Шагала, которого она пытается поддерживать. Видно, что отношения у этой пары отдаленные и натянутые.

Вирджиния вспоминала, что там между ними не было особенного тепла. В Израиле Шагалу было неловко и от присутствия Вирджинии рядом, и от пребывания в своей собственной шкуре. Ему предложили роскошный дом и оплату расходов, если он согласится сделать Хайфу своей зимней квартирой. Они нажимали на него, заставляя дать подобное

обязательство стране: Шагал присутствовал на обеде с Голдой Меир, Давидом Бен-Гурионом и Хаимом Вейцманом. Ответом Шагала была постоянно повторяющаяся мантра: искусство живет во Франции.

Как и многим европейским евреям его поколения, ему было трудно признаться себе, что на самом деле он не чувствовал Израиль своим домом. Его восхищала энергия, упорная работа и оптимизм людей нового государства, и, как в 1931 году, он был поражен их силой и здоровьем, но колко высказывался в письме Опатошу, что за две тысячи лет евреи адаптировались к климату иначе, чем бедуины. Стоило только ему возвратиться домой, как он снова стал идеализировать эту землю, поскольку, несмотря ни на что, это родина евреев. Больше всего Шагала радовало его общение с Суцкевером, поэтом из Вильны, который вел битву (с небольшим успехом) за сохранение культуры идиша в Израиле. Вирджиния отмечала, что Суцкевер, который разговаривал с Шагалом исключительно на идише, «поддерживал в сознании Марка расположение к Белле, но слегка отстранялся от меня». В кругу друзей, сохранившихся после визита в Палестину, и друзей из Вильнюса разговор неизбежно касался смерти – смертей Беллы, Михоэлса, Фефера. Из Иерусалима Шагал писал Опатошу, что здесь «они плачут слезами Витебска, слезами моих родителей и Беллы».

После поездки в Израиль отношения Шагала и Вирджинии стали стремительно разрушаться, их разводили в стороны слава художника, иудаизм, трудности общения молодой женщины с человеком, постоянно пребывающим в воспоминаниях, в которых ей не было места. Сексуальное притяжение прежних лет уходило, но Шагал в середине своего седьмого десятка, возможно, этого и не замечал. «Марк, в сущности, был целомудренным человеком и весьма осторожным во всем, что касалось отношений с другим полом. Он был совершенно верным – у него никогда не было больших искушений, поскольку его потрясающий темперамент уходил в картины, – писала Вирджиния. – Я тосковала по страстной нежности, которая наполняла картины Марка, и это было то, чего я не могла ему объяснить. По природе своей Марк в любви был застенчивым и не откровенным… Он много говорил о любви вообще, он писал любовь, но не осуществлял ее».

Этому соответствовало и поведение Шагала в отношении великих тем, на которые он писал картины, – тем рождения, любви и смерти. В жизни он применял всяческие уловки, чтобы избежать личного соприкосновения с этими явлениями. «Это ужасно, что до сих пор не поставлен камень на могилах папы, Розы и Давида», – печалился он в своих мемуарах в 1922 году. Он

не приехал в Витебск, когда умерли его родители, и теперь он часто сетовал, что бросил Беллу в Америке без подобающего надгробия. Рождение детей также пугало его: Иду он увидел только через четыре дня после рождения, а Давида – через три месяца.

Любовь после смерти Беллы тоже стала абстрактным понятием: сентиментальных любовников в его работах после 1950 года можно принять за самопародию. Когда Белла была жива, ему не нужно было продавать себя как художника романтического восторга, но, вернувшись во Францию, он превратил два слова – *amour* и *chimie* («любовь» и «химия») – в свои мантры, которые произносил всякий раз, когда его просили объяснить свое искусство. Он не давал точного определения, но *amour* жестко определяла темы его картин, а *chimie* – их цвет. И то, и другое применялось тогда, когда он обыгрывал персонаж сельского мистика, который не гармонировал с французским рационализмом. «В Оржевале, местности, изобилующей импрессионизмом, – замечал Жан Кассу, – он вновь обнаружил некоторые понятия, называющиеся *amour* и *chimie*… которые он нежно полюбил. Он всегда изысканно произносил эти слова, с жаром и таинственностью. Он притворялся, что ничего не может понять, вплоть до полного неведения, и играл роль Ивана – деревенского дурачка». Если это раздражало друзей, то Вирджинию это приводило в бешенство. Она наблюдала, как «он настолько хорошо играл роль Шагала (того Шагала, которым, как считали люди, он должен был бы быть), что нельзя было с уверенностью сказать, играет он или не играет».

Но за закрытыми дверями деревенский дурчок был мелким тираном. «Марк не давал мне ни банковского счета, ни денег на домашнее хозяйство, – вспоминала Вирджиния. – Я всегда должна была просить у него денег, при этом следовало объяснять, зачем они мне нужны. Я забирала все продукты в кредит, а в конце месяца он все оплачивал, хотя практически ему приходилось платить вдвойне, поскольку торговцы слегка превышали «договоренности». Любопытно, что им он доверял больше, чем мне!» Он брюзжал и бранился, подписывая чеки, и постоянно напоминал Вирджинии, что спас ее от нищеты и дал ей «неоценимые материальные блага». Ледяное отношение к Вирджинии многих европейских коллег Шагала – Пикассо, Кассу, Кутюрье, Суцкевера – не способствовало повышению ее статуса в доме и было оскорбительным в контрасте с блистательностью Иды. Только Клер Голль, которая после смерти Ивана в 1950 году приехала в Ванс, как правило, возмущалась Шагалом и симпатизировала Вирджинии. В комнате Клер

Вирджиния позволяла себе расплакаться и, всхлипывая, рассказывать, что «каждый вечер я должна показывать ему счета, а он обсуждает каждую трату: мука, соль, кофе… Я его прислуга, я его секретарь, натурщица, шофер, бухгалтер и, несмотря на его миллионы, он с трудом дает мне достаточно денег, чтобы купить продукты».

Джин, которой исполнилось одиннадцать лет, отступала на задний план, когда гости, заполнившие дом, собирались вокруг Давида, потому что он был сыном Шагала. Один только веселый и добрый поэт Жак Превер суетился около нее, чтобы стать и ее другом. Она вспоминала: «Я чувствовала, что Давид лучше меня, и мне надо будет посвятить всю свою жизнь заботе о нем». Хотя теперь Джин называла Шагала «рара», его отношения с ней ограничивались лишь вопросом: «Помогаешь ли ты маме?» – так Шагал вспоминал, что его сестры помогали их матери.

> Джин дошла до того, что думала о своей семье, как о семье с тремя детьми, из которых Шагал был самым требовательными. Она замечала, что под очаровательной, непосредственной, как у ребенка, внешностью человека, неприспособленного к быту, он увиливает от всех обязанностей взрослого.

Джин наблюдала, как ее мать всегда спешит в студию, чтобы позаботиться о нем. Если гости появлялись в доме в отсутствие Вирджинии, то Шагал полагал, что Джин должна играть роль хозяйки и подавать им ланч, что она любезно и делала. Но Вирджиния видела, как Джин все больше и больше обижалась. Шагал был рассеянным, он получал удовольствие от проживания каждого дня, – прогуливаясь по саду, радуясь вкусной еде и напиткам, наслаждаясь обществом приятной компании, или проводя часы бодрствования в студии.

Вирджиния, чувствуя, что ею пренебрегают и что ее присутствие воспринимается как само собой разумеющееся, тщетно пыталась писать, усаживаясь за свой стол после того, как Шагал ложился спать. Он настаивал, чтобы она писала не в студии, а в их спальне – как делала Белла. Он выражал свое недовольство во время совместных обедов с детьми, тогда Вирджиния стала на подносе приносить ему еду в студию. Шагал часто вызывал Иду, которая требовала от Вирджинии объяснений: «Теперь Ида находилась там почти все время и вела себя как наблюдатель, а иногда и вмешивалась». Иногда приезжал и новый бойфренд Иды, швейцарский искусствовед и куратор выставок Франц Мейер. Ида и Франц встретились на выставке Шагала в Швейцарии в конце 1950 года. Шагал сильно разволновался,

когда они объявили о помолвке. Он увидел в трезвом, интеллигентном Франце идеального зятя, который смог бы несколько успокоить Иду. Франц происходил из богатой швейцарской семьи коллекционеров искусства, учился в Париже и был знаменитым искусствоведом. Брак Иды можно было рассматривать как повторение ситуации с браком ее бабушки Алты, которая, будучи богатой и активно участвовавшей в светской жизни, соединилась со склонным к уединению и чрезвычайно эрудированным Шмулем-Неухом Розенфельдом. Шагала радовали долгие серьезные немецкие обсуждения истории искусств с Мейером. Так случилось, что даже тема диссертации Мейера – большое окно с розеткой собора в Реймсе – была созвучна интересам Шагала. Вирджиния иногда про себя задумывалась, как живая, любящая жизненные блага Ида собирается быть счастливой с таким сухим, серьезным, неопытным человеком, к тому же более молодым, чем она. Но она надеялась, что Мейер отвлечет Иду от Шагала, хотя вышло по-другому. Мейер вскоре начал работать над изучением графических работ Шагала, затем написал монографию, которую опубликовал в 1961 году в Германии, а в 1964 году – в Англии. Исследование создавалось в 50-е годы при посредничестве Иды, но Мейер добился и полного взаимопонимания с самим Шагалом. Наряду с текстом, написанным в 1918 году Тугендхольдом и Эфросом, это очень важный и наиболее понятный научный труд из всех, когда-либо написанных о Шагале. Хотя у Мейера как биографа были связаны руки: ему было запрещено, например, упоминать о существовании Вирджинии или Давида, хотя он появляется в книге и назван на фотографии, показывающей Шагала за работой.

В сентябре Шагал и Вирджиния ненадолго съездили в Ле Драммон, где он в первый и последний раз писал ее обнаженной. Может быть, Шагал чувствовал, что она выскальзывает из его рук. Однако в длинном письме с курорта к Опатошу Шагал погружается в несчастную судьбу еврейских интеллигентов в России и в воспоминания о «моей маленькой и дорогой подруге, которая лежит там, в Н.-Й., бедняжка, и теперь уже как семь лет. Как долго она будет там лежать одна – кто знает».

Осенью в доме появился бельгийский фотограф Шарль Лейренс, который делал портрет Шагала в Америке. Фотограф приехал, чтобы сделать фотографии художника на вилле «Холмы». У учтивого, щегольски одетого, чувственного мужчины на год моложе Шагала, было слабое сердце, и скучающая, готовая флиртовать Вирджиния носила за ним его камеру. Шагал без особого восторга смотрел, как Лейренс учит ее началам

фотографии. Как Джон Мак-Нил, как Шагал, который был одинок и сходил с ума от горя, когда она встретилась с ним, Лейренс был еще одним больным, нуждающимся в лечении, чья уязвимость привлекла Вирджинию.

Живые, проницательные портреты Лейренса были хорошо приняты в художественных и литературных кругах, и в январе 1952 года он был приглашен в «Холмы» фотографировать свадьбу Иды.

> Ида потребовала, чтобы свадебная церемония проходила в студии Шагала, где под картиной «Синий цирк» Шагал танцевал с Жаком Превером, и оба танцора пытались макнуть Иду носом в шампанское перед тем, как она увенчала голову Франца последним слоем свадебного торта. Вечеринка продолжалась всю ночь в столовой под картиной «Продавец скота». Среди гостей были Борде, Маги, Жак Лассень и Териад.

Ида рассказывала, что это был теплый радостный день, в течение которого Шагал выглядел очень счастливым. Он улыбается в центре семейной свадебной фотографии, где запечатлены также шафер Мейера, искусствовед из Швейцарии, Арнольд Рудингер, и смеющаяся Буш Мейер-Грефе. Ида стоит между Мейером и Шагалом, Вирджиния неловко позирует в отдалении. После отъезда гостей по домам, в саду она сказала Шагалу, что теперь ее очередь выйти замуж. Джон Мак-Нил в конце концов согласился дать развод, и Шагал был полон страстного желания узаконить Давида. Через несколько недель Вирджиния уехала в Лондон, чтобы присутствовать на судебных слушаниях. «Я люблю тебя еще больше. Не сомневайся… Я все время думаю о тебе, ты мне нужна… Целую тебя много, много раз», – писал ей Шагал. Но высказывая благодарность Опатошу за то, что тот сфотографировал могилу Беллы – Ида просила Луи Стерна положить туда цветы, чтобы так отметить ее свадьбу, – он писал: «Как грустно, как тускло… Мне кажется, у меня нет сил плакать… Видите, мой дорогой, я все еще разрезан на куски и не могу залечить свою рану».

Когда Вирджиния вернулась с постановлением суда, озабоченная тем, что происходит с Джин, она вместе с Шагалом занялась подготовкой к первой выставке керамики художника, где должны были быть показаны и гравюры к «Басням» (наконец изданные Териадом). Открытие выставки в Париже в галерее Маг намечалось на март. Снова объявился Лейренс, предлогом послужило его намерение фотографировать еще одну выставку Шагала, в Ницце, в галерее Поншет. Они отбыли в одно и то же

утро в Париж, Шагал поехал поездом, а Лерейнс – в автомобиле. У фотографа были свадебные фотографии для Иды, которые он собирался доставить в ее дом на Кэ д'Орлож. Вирджиния последовала за ними позже в другом автомобиле, она везла керамику для выставки. Но когда Лейренс доехал до Парижа, он позвонил по телефону Вирджинии, затем сел в самолет, вернулся в Ниццу и провел с ней ночь в отеле. Вирджиния сказала Шагалу, что она остановилась у друзей в Ментоне, но Шагал позвонил туда и обнаружил, что там ее нет. В тот же вечер он сухо написал ей: «Как дела? Ты? Дети? Дом? Ну, скоро увидимся, целую».

Лейренс полетел назад в Париж, чтобы встретиться с Идой, не отваживаясь вызвать ее подозрения, которые могли возникнуть, если бы он не появился. Вирджиния колебалась. Через три дня Шагал в новом письме спрашивал ее, когда она приедет, тоскуя по ней и беспокоясь, советуя ей пить травяной чай, жалуясь на то, что ему не хватает разговоров с ней, но что он может выражать свою любовь к ней только в живописи или в русских стихах.

По дороге в Париж Вирджиния прервала свое путешествие в Оксере, где провела еще одну ночь с Лейренсом. Лишь 20 марта вечером, накануне вернисажа она добралась до Кэ д'Орлож, где ее ожидали ледяной Шагал и Ида. Вирджиния, распаковывая керамику, пыталась обороняться, ее первыми словами были обвинения Шагала в том, что он стал игрушкой в руках дилеров и издателей. Но тревожные подозрения Шагала от этого только усилились. Как только они пришли в свою комнату в отеле «Вольтер», Вирджиния заперлась в ванной, чтобы прочесть письмо от Лейренса. Когда же она выходила из ванной, Шагал схватил это письмо, и все раскрылось. Как говорит Вирджиния, «он ударил меня своей железной рукой и повалил на пол, потом снова и снова бил меня по спине; когда я начала приходить в себя, он опять бил меня и кричал: «Как ты могла? Это самое подлое предательство. Этот человек чудовище! Он осмелился прийти в дом к Иде, будто ничего не случилось. Он лжец и лицемер! И ты не лучше»… Он еще раз ударил меня… теперь он хотел узнать правду».

Потом Шагал выскочил из комнаты и помчался рассказывать обо всем Иде. Вирджиния сразу же позвонила Лейренсу. Потом, прохаживаясь по берегу Сены, они планировали свое будущее. На следующий день, когда Вирджиния отказалась присутствовать на открытии в галерее Маг, Шагал снова повалил ее на пол, и она ушла. Вирджиния приняла твердое решение: она покидает Шагала.

Те несколько дней, когда Шагал и Вирджиния еще оставались

в маленькой, способной вызвать приступ клаустрофобии, комнате отеля «Вольтер», Шагал и Ида приводили доводы, умоляли, запугивали и пытались торговаться. В начале апреля Вирджиния и Шагал в молчании возвращались в «Холмы», чтобы она могла упаковать вещи и забрать Джин и Давида. Шагал надеялся, что она изменит свои намерения, когда увидит дом и детей, но Вирджиния назначила дату отъезда на 16 апреля и заказала билеты на поезд в Париж, где Лейренс должен был ее встречать. Чтобы смягчить удар, она сказала Шагалу, что сначала поедет в Англию, чтобы подумать о сложившейся ситуации, но теперь уже ничто не может изменить ее решения. Шагал боялся, что больше никогда не увидит Давида, раз он будет жить в доме другого человека, ведь Вирджиния с корнем вырвала Джин из семьи точно в таком же возрасте – около шести лет – и нисколько не сомневалась в своей правоте. «Две совершенно мрачные недели, – писала Ида, – она паковала вещи под носом у отца и делала это так спокойно, так хладнокровно, не забывая ни о чем, даже об именах и адресах в их общей телефонной книжке тех, кто были большее ее друзьями, чем его».

Эти две недели Шагал жил в состоянии ошеломления, оцепенения, все еще не совсем веря в происходящее. Он и Вирджиния продолжали спать в одной кровати, иногда вместе ели, но он редко разговаривал с ней и надел на себя маску фатальной отстраненности. Он проводил дни в студии, делая рисунки и акварели в книгах, которые он подписал «Ma vie, mon art, mon amour, ma Virginia»[96] и, мучаясь, подарил Вирджинии. Ида тем временем мобилизовала тяжелую артилерию Лазурного Берега, чтобы защитить Шагала в этом деле: Магов, Териада (который вызвал Вирджинию в Сен-Жан, чтобы сказать ей, что она имела священную обязанность к Шагалу как к художнику) и даже Лидию Дилекторскую, которая позвонила Вирджинии по телефону с приглашением – не принятым – от восьмидесятитрехлетнего лежащего в постели Матисса посетить его в Симье.

> Только Пикассо, сексуально состоятельный в свои семьдесят лет, не сочувствовал Шагалу, когда Ида встретила его и Франсуазу Жило в балете. Он зло подшучивал над новостями. Когда Ида сказала: «Не смейтесь. Это могло бы случиться и с вами», – он только еще громче рассмеялся. «Это самая нелепая вещь, что я когда-либо слышал», – сказал Пикассо. Но в том же году Жило оставила его.

«После семи лет жизни с Вирджинией я почти раздавлен, я

так расстроен, как только можно себе представить, – писал 10 апреля Шагал Опатошу. – Пришел некий персонаж (старый), некий фотограф, больной человек, делает служащие предлогом съемки обо мне в моем доме, и она «влюбляется» в него». Вирджиния обвиняла Шагала в эгоизме и в том, что он материалист: его дом был слишком большим, его картины слишком дорогими, его друзья слишком приземленными, его нервы слишком раздраженными в отношении к детям, чтобы они росли счастливыми.

«Теперь вы видите историю моей жизни после смерти Белочки, когда она пришла, как «бедная служанка» на Риверсайд-драйв… и я мечтал сделать ее принцессой… Будь она, по крайней мере, влюблена в молодого человека – это понятно, но… среди миллионов людей, больной, «сердечник» с астмой, шестидесяти двух лет. Это человеческое, «философское» преступление, которого я как художник, предположительно. ценимый в мире, не заслуживаю», – сетовал Шагал.

Письмо Шагала и оправдания, высказанные Вирджинией, обнаруживают полное отсутствие взаимопонимания. Это чудо, что они прожили вместе долгие семь лет. «Я хотела этой новой любви больше, чем чего-либо, – объясняла Вирджиния. – Мое часто возникавшее сильное желание начать все сначала шло от глубокого ощущения несоответствия. Я жила в ожидании более яркого будущего, когда я, наконец, ощутила бы адекватность. Но каждый раз я доставляла страдания другим. Возможно, я перестала бы причинять боль людям, когда, в конце концов, научилась бы принимать себя… тем не менее я должна полагаться на восприятие других людей, и теперь это был Шарль, который дал мне уверенность в себе». Для Шагала это было неуместно, банально, противоположно его искусству, с которым была неразрывно связана его собственная идентичность. «Я думаю, что она в своем безумии влюбилась в него… потому, что не понимала моей миссии в жизни и искусстве. Но если бы она обладала даром ЧУВСТВОВАТЬ искусство – и мое искусство, она должна была бы понимать, что я за личность… Но… она не имела этого и (не могла) постигнуть, что такое источник искусства. Это значит, что в ней не было даже 1/100 одаренности Беллы и вообще наших еврейских жен художников, которые стояли на своем посту, свято и посвятив себя… Это моя трагедия и моя ошибка… И теперь темная жизнь открыла для меня могилу, более горькую, чем могила Беллы, потому что с ее смертью я ЕСТЕСТВЕННО ГОРЮЮ, и наша любовь все равно остается в вечности. Но тут существуют ДВЕ ТРАГЕДИИ. Вторая – это оскорбление… Я прошу Господа, если Вирджиния вернется, чтобы

у меня было сил ответить ей, что она может оставаться там, где она есть. Несмотря на мою собственную ужасную любовь к ней и неистовство в отношении моего сына, которого она забрала с собой».

Шестнадцатого апреля Маги послали своего шофера за Шагалом за полчаса до того, как Вирджиния должна была уезжать. Шагал поцеловал Вирджинию и детей на прощание и сказал двенадцатилетней Джин: «Скажи своей маме, чтобы она вернулась назад». «Но, конечно, мы вернемся назад», – ответила девочка, которая думала, что они едут на каникулы. Как только дом скрылся из виду, Вирджиния объяснила, что теперь они будут жить с Шарлем. «С которым Шарлем?» – спросила Джин, поскольку у семьи было два знакомых Шарля – «оба старики»: Лейренс и критик Шарль Эстьен. В результате Джин и Давид тут же были оба отправлены в школу в Англии и оставались там до конца июля, в тот время как Вирджиния приехала к Лейренсу, за которого 14 мая вышла замуж. Шагал опять не разговаривал с Вирджинией, хотя позднее она посетила Ванс и прошлась по деревне в надежде увидеть его на прогулке. В 1956 году Вирджиния взяла Давида на выставку его отца в галерее Маг в Париже. Шагал молча пожал ей руку, и больше они никогда друг друга не видели.

Глава двадцать третья
Вава. Ванс 1952—1960

В то время как Вирджиния спешила из Ванса на север в Париж, Ида двигалась в другую сторону и вечером 16 апреля приехала в дом Магов, чтобы забрать отца и отвезти его домой в «Холмы». Она приехала вместе с Идой Борде и ее подругой, маленькой, темноволосой, элегантной русско-еврейской женщиной в возрасте между тридцатью и сорока. Это была Валентина Бродская. Она родилась в Киеве в 1905 году, ее далекими родственниками было известное в городе семейство Бродских, глава которого был сахарным магнатом и богатейшим евреем в России. Валентина после революции оказалась в изгнании и, как Шагал, перед войной жила в Берлине и Париже. Она была разведена, держала в Лондоне магазин дамских шляп и согласилась на короткий испытательный срок «приехать и вести дом, составлять отцу компанию и заниматься его делами». Это было, писала Ида 2 мая, «временное соглашение, которое, вероятно не будет продлено, но ради него и его здоровья я хотела выиграть время. Что будет дальше – я не знаю. Отец, после нескольких ужасных недель бешенства, теперь пребывает в такой печали и отчаянии, что хуже я его не видела… У него неважная кардиограмма, и это лишь добавляет мне волнений».

«Беда в том, что я не могу жить один. И не работать, – писал Шагал Опатошу. – И почему Бог карает меня – я не знаю. Кому я навредил?» Однако он не был абсолютно пассивным. Шагал знал, что ему нужна жена, он хотел, чтобы она была еврейкой, и он вовсе не был ни гулякой, ни соблазнителем, – Вирджиния сама появилась у него на пороге, а с 1909 года, когда начался роман с Беллой, он серьезно не ухаживал ни за одной женщиной. У него никогда не было близких независимых женщин-подруг, таких как Клер Голль и Соня Делоне (теперь обе вдовы), исключение составляла Буш Мейер-Грефе, близкий друг и Шагала, и Иды. В 1945 году Шагал делал ей предложение, но согласия не получил. Спустя некоторое время Буш вышла замуж за Германа Брока, а в июне 1951 года она овдовела. Пока Валентина – аккуратная, внимательная, умелая, хорошо говорившая по-русски, – находилась на заднем плане, Шагал делал торопливые попытки войти в интимные отношения со старой знакомой Буш.

Шагал был на пути в Израиль, когда в июне 1951 года умер Брок. «Я шлю Вам поцелуи и чувства любви, – писал он тогда Буш. – Вы знаете, как сильно мы любили Вас. Стойко переносить

судьбу – вот Ваша философия. Я часто говорил Вам, что замечаю в Вас эту спокойную силу философа и люблю Ваш хороший характер». На свадьбе Иды Буш принимали как члена семьи – позднее она была крестной матерью одного из детей Иды и Франца, она же одной из первых услышала новости об уходе Вирджинии. В начале мая Шагал отправил ей записку: «Я все еще очень грустен и несчастен… Пишите мне». Эти каракули были нацарапаны трясущейся рукой на обороте репродукции его картины 1923 года «Любовники», в которой он и Белла летят, сидя на лошади, по небу, залитому светом луны. Вскоре после этой записки последовало послание, адресованное *«Ma bouche chéri»*[97]:

«Я хочу Вас видеть, хочу ненадолго приехать к Вам. Я слишком опечален. Они взяли мне в дом домоправительницу (русскую женщину из Англии). Но Бог знает, как трудно мне пользоваться ее услугами, несмотря на ее хороший характер. После Иды Вы – единственная, с кем я чувствую себя дома, даже не объясняя своих чувств к Вам. Я хочу Вас видеть. Она здесь на два месяца. Напишите мне, как приехать… Обнимаю Вас изо всех сил, Марк».

В течение двух следующих недель были отправлены еще три письма и открытки, и все неряшливые, взволнованные, перечеркнутые и в кляксах, их французское правописание раз от разу становилось все хуже: *«Excuse moi me fautes de Fransais»*[98]. В каждом из этих писем Шагал умолял Буш позволить ему навестить ее – и чтобы при этом не было больше никаких гостей, поскольку он в данный момент «слишком опечален, чтобы видеться с незнакомцами», – или встретиться с ним в Тулоне, на полпути между их домами, или в Париже, где он еще не был готов показаться. Но он хотел «совершить это путешествие… а главное – увидеть Вас». «*Je t'embrasse bien*»[99], – писал он, но долгожданная встреча, произошедшая в июне, не увенчалася успехом. Опечаленный Шагал на поезде вернулся в Ниццу и со станции позвонил Иде: «Она отвергла меня». Буш была интеллигентной независимой женщиной, она вовсе не желала быть музой. Вернувшись домой, Шагал написал Опатошу: «Можете себе представить, каким подавленным я себя чувствую, если [не пишу] даже Вам… Ни естественная смерть, никакое другое «естественное» бедствие не расстраивали меня так сильно, как эта миленькая фальшивая катастрофа… Я не могу ни дышать, чтобы жить, ни просто что-то понимать…» Но наступил момент, когда терпение Валентины истощилось. Будучи того же возраста, что и Буш, она смогла смогла стать независимой после войны и не собиралась отказываться от своего бизнеса в Лондоне ради

роли домоправительницы в Вансе. Она ясно дала понять, что или Шагал женится на ней, или ей придется уехать. Возможно, это была расчетливая игра с уязвленным мужчиной, который начинал находить ее присутствие удобным и не знал, как найти ей замену. Но у Валентины были свои собственные, волнующие ее нужды.

Самые близкие отношения в ее жизни были с братом Михаилом Бродским. Когда Валентине было тринадцать лет, брат и сестра вместе уехали в Берлин из Киева, где в 1918 году происходили самые жуткие погромы – оргии, убийства, пытки и изнасилования молоденьких девушек. Валентина завершила свое образование в немецкой столице в 1923 году, когда Шагал и Белла уехали оттуда. Валентина так же, как и они, приехала в Париж, а потом в 30-е годы переехала в Лондон. Валентина и Михаил поддерживали друг друга и в радостях, и в горестях, они обладали способностями, типичными для буржуазных изгнанников из России того времени: представлять черное – белым; не имея много денег, тратить то, что было, на дорогую одежду; внешне держаться на прежнем уровне, обитая в домах (всегда недоступных для посетителей) жалких и даже нищенских. Они были странной парой уцелевших: очаровательных, в своем роде благоразумных, но и скрытных, тщательно охраняющих тайну своего происхождения и связей с хорошо известным киевским Бродским. Точно так же они скрывали свое отношение к религии. Ходили слухи, что Валентина крестилась во имя практических целей (хотя Шагал мог этого и не слышать).

> Михаил был гомосексуалистом, у него был любовник – француз из модельного бизнеса. Валентина была замкнутой девственницей – ее первый муж тоже был гомосексуалистом, с которым она недолго жила в несовершенном, так называемом «белом браке». Так что она знала все о браках для удобства жизни, но ничего не знала о сексе. Ей было сорок семь лет, и у Шагала был шанс прожить с ней долгую жизнь.

Шагал и Валентина (вскоре Валя, затем Вава) поженились 12 июля 1952 года в доме Борде в Рамбуйе. Шагал, который ненавидел неразборчивость в связях, в котором все еще был жив идеал непорочности невесты, что в 50-е годы было уже весьма старомодным, выбрал в жены русско-еврейскую девственницу, которая пожелала посвятить свою жизнь его искусству.

На приеме Клод Борде поднял тост за «Агентство Ида-Ида», устроившее этот брак. Шагал определенно чувствовал, что на него давят со всех сторон, но свою роль сыграл и его инстинкт самосохранения. И Шагал, и Вава росли в семьях из черты

оседлости, где устройство браков было нормой. Происхождение Вавы играло ей на руку. Шагал хвастался нью-йоркскому критику Эмили Жене, что в Валентине чувствовался «класс» – пока его отец таскал бочки с селедкой, киевский Бродский покупал Тинторетто. Итак, Вава завершила трио женщин-компаньонок Шагала из верхнего слоя среднего класса. Как и Белла, Вава была типичной состоятельной восточноевропейской еврейской женой, в которой объединились деловая женщина (ее опыт владения шляпным магазином соответствовал опыту Беллы, дочери владельца ювелирного магазина) и хозяйка, расчетливость и теплота. К тому же она в совершенстве владела пятью языками и, в отличие от Вирджинии, разбиралась, как и Белла, во всевозможных нюансах французских, немецких и еврейских посланий к Шагалу, могла сортировать его корреспонденцию и деловые письма. Она была умелой, ровной, спокойной и культурной, обладала живым чувством юмора, которое раскрылось, когда она оттаяла эмоционально после первых лет брака. В ее «царствование» русский язык снова стал основным в доме, где иногда все-таки разговаривали и на идише. Русские обычаи, например, необходимость посидеть перед отъездом (чтобы быть уверенным в благополучном возвращении), которые Шагал никогда не переставал соблюдать, были приняты безоговорочно. В доме готовилась русская еда, и десерты (недаром Бродский был русским «сахарным королем»!) вернулись обратно в меню. «Он пил чай из стакана в серебряном подстаканнике, как любят русские… Подавали нарезанный кусочками бисквит и очень сладкий джем», – рассказывал один из гостей вскоре после свадьбы. Маркиз Бино Санминьятелли, который принимал молодоженов, когда они в середине 50-х годов приехали во Флоренцию, считал, что Вава напоминает кошку. Он отметил, что она курила сигары, и Шагалу нравилось притворяться возмущенным.

С годами равновесие сил в их отношениях покачнулось, но незыблемыми оставались спокойствие и надежность, которые Вава давала Шагалу, что было особенно необходимо для его работы. Шагал надеялся, что брак поможет ему забыть о душевной ране, нанесенной Вирджинией. «С англичанкой должно быть покончено, – писал он Опатошу через десять дней после свадьбы. – И теперь, видите ли, еврейка, которая пришла в тот же день, 16 апреля, чтобы спасти меня от тоски и одиночества в доме, 12 июля стала моей женой. Вот так-то. Я надеюсь, что как-нибудь та, другая, постепенно начнет давать мне Давида… Для меня же она умерла. Иногда мне нравилось жалеть ее. Но у нее не было ко мне жалости… Моя душа уже не та…». Весь следующий

год ему не позволяли общаться с Давидом или хотя бы просто видеть его. В письмах Шагала читаются тревога за сына, трудности его горького положения и мечты об усыновлении мальчика. Но у Шагала не было законных прав на ребенка: утверждение Джона Мак-Нила, что он не является отцом Давида, ничего не значило перед законом, Давид так и носил фамилию Мак-Нил. При этом Шагал не отвечал на открытки и записки шестилетнего мальчика. Он отказал Вирджинии в ее просьбе разрешить Давиду приехать в Ванс на рождественские каникулы 1952 года, о чем сообщалось в элегантном холодном письме с обращением «Дорогая мадам», написанном Вавой.

Защита нервозного Шагала от любых провокаций стала главной заботой Вавы, когда она вошла в его жизнь, благодаря этой заботе он несколько окреп. Письма Шагала в первые месяцы их брака наводят на мысль о том, что он не застыл от горя, как было, когда умерла Белла, но был близок к эмоциональному срыву. «Вы, вероятно, понимаете, – писал он в августе Суцкеверу, – насколько странно, что некая англичанка, которая делала меня счастливым (после Беллы), что эта блондинка, непонятно почему, оставила меня, забрав с собой моего сына. Я все еще нервничаю, хотя меня заставили жениться на другой (еврейке), так что теперь я не должен беситься от одиночества в огромном доме и все-таки могу немного работать. Не могу все написать в письме, но я уже не тот, кого вы знали (совсем другой)».

Впрочем, Шагал хотел ухаживать за Вавой и оживить их брак. Он хотел отдохнуть от жизни в Вансе, который вызывал горькие ассоциации, и потому молодожены продлили медовый месяц на все лето и начало осени 1952 года, начав его с недели в Риме, продолжив поездкой в Афины, Дельфы и на остров Порос. Идею поездки в Грецию подал преданный Териад, который заказал Шагалу серию цветных литографий в качестве иллюстраций к классическому роману «Дафнис и Хлоя». Он чувствовал, что Шагал извлечет пользу из неожиданной встречи с Грецией «в двух смыслах – географическом и духовном». Так и случилось. «Греция казалась ему такой же неправдоподобной, как и Палестина», – говорил его друг Жак Лассень. Шагал рассказывал немецкому историку Вернеру Хафтману, что в этом путешествии он начал думать об Акрополе в Афинах как о «двойнике храма в Иерусалиме; яркость и живая энергия всего греческого создавала точную копию торжественного, святого великолепия Иерусалима». Это ощущение выразилось в классичности и в ярком цвете его последних работ. Символично, что эти размышления посетили его во время медового месяца, когда он

был в поиске перед началом новой работы. Вава была более, чем Белла, склонна к ассимиляции и могла освободить его от Иерусалима, направив в Афины. В этой поездке Шагал, вдохновленный новыми впечатлениями от пейзажа – бухта Пороса в вечернем освещении, плаванье на корабле в лунную ночь с местными рыбаками – делал гуаши, пастельные рисунки и эскизы для «Дафниса и Хлои». Иллюстрации к этому роману, опубликованному в 1961 году, оказались среди самых слабых книжных иллюстраций художника. Это была чрезмерно сладкая, сентиментальная, чуть ли не пародийная версия идиллий с любовниками из его ранних работ, что выдает возникшее в тот период состояние эмоциональной дезориентации. Тема любовников появилась в его творчестве во время первого медового месяца в картинах «День рождения» и «Окно на даче», где тела и лица Шагала и Беллы сливаются. Теперь, когда пропасть между страстной первой любовью Дафниса и Хлои и практическими обстоятельствами, приведшими к нынешнему медовому месяцу, была слишком очевидной, Шагал отступил к выхолощенному, почти автоматическому, сжатому повторению тех старых образов, опустив их до состояния клише. Он пропитал работы новыми, интенсивными средиземноморскими цветами: кричащим ярко-синим, лоснящимся желтым, бледно-пурпурным.

> Эти иллюстрации и простые литографии на романтические и пасторальные сюжеты имели, однако, устойчивую популярность. В 50-х годах Шагал достиг мастеровитости в технике цветной литографии и благодаря этому, да еще и подбадриваемый Вавой, получил новую аудиторию и широкий рынок.

В 1952 году радость открытия моря, архаичной скульптуры, пейзажа и света Греции оказала на Шагала целительное воздействие, чему способствовало и нежное общение с нетребовательной Вавой. Шагал не ожидал романа, но Вава сама нашла нечто романтическое в первых днях их брака. На фотографиях, сделанных сразу после бракосочетания, в выражении ее лица и в манере поведения есть что-то девичье. На этих фотографиях в студии Шагала она в простом летнем платье смотрит на мужа интимным, понимающим взглядом. На других ранних фотографиях Шагала и Вавы, закутанной в русский платок, что напоминает о стиле Беллы, ее густые черные волосы изящно причесаны, темные глаза блестят, молодожены спокойно смотрят друг на друга, без того напряжения, которое отмечало все фотографии Шагала и Вирджинии. Когда Шагал и Вава в октябре вернулись из Греции в Ванс, у Иды возникла осторожная

надежда. «Отец все еще не выздоровел… Только время и покой могут вылечить его, – говорила она Опатошу, при этом очень оптимистично высказывалась о Ваве: – Не могу даже представить себе, что она вам не понравится. У нее золотое сердце. Она обожает отца, и во многих отношениях я не могу не думать о маме. Инстинкт толкнул отца жениться на ней, так что она должна была остаться, но его глаза до сих пор тоскуют по Вирджинии, этой бедной, бедной дурочке, которая была более жестокой, чем если бы она была плохой».

Может быть, только из-за Давида Вирджинию невозможно было забыть, но она и не стремилась быть забытой. Она писала письма их лучшим друзьям, например Опатошу и адвокату Бернарду Рейсу, предлагая свою версию разрыва, и бодро принимала последствия, говоря, что, пока родители по-доброму относятся друг к другу, дети не страдают, когда семьи распадаются. Дальнейшая жизнь Вирджинии не была легкой: Шарль Лейренс почти сразу же после их женитьбы стал лежачим больным, и Вирджиния ухаживала за ним целых десять лет вплоть до его смерти в 1963 году. Она была не из тех, кто порождает недоброжелательность, вообще она хорошо отзывалась о Шагале и Иде. Шагал был удивлен, когда, наткнувшись на одну из записных книжек Вирджинии, оставшуюся в Вансе, прочел полные любви и заботы слова.

Тем не менее, обнаружив в ноябре, что Опатошу виделись с Вирджинией, Шагал выразил свое недовольство этим, он воспринял их общение как неверность ему. Тогда Опатошу прекратили всяческие контакты с ней и переправили ему письмо, в котором Вирджиния разъясняла, в чем состоит его вина. Шагал все еще страдал от воспоминаний о предательстве («многие годы она что-то замышляла»), но вел себя стоически. «Господь может спасти ее от падения, она может получать какое-то удовольствие в своей жизни, хотя она и бросила меня в холодную яму, – говорил он Опатошу. – Я месяцами жду, что остыну, излечусь, найду вкус к жизни (и даже к искусству) и буду становиться ближе и ближе к женщине, которая пришла ко мне – и будет рядом со мной, и будет мне помогать… И хотя я «невинен», я верю в некоего Бога, который не захочет, чтобы я закончил свою жизнь в горечи».

В июле 1953 года, в первую годовщину свадьбы, когда Шагал только что стал дедушкой – в Цюрихе у Иды родился сын Пит, – он все еще повторял Опатошу одно и то же: грустил о потере Давида, надеялся обрести силы, чтобы забыть Вирджинию, пытался найти стабильность в отношениях с Вавой. «Бог знает, чем обернулась моя жизнь и как, кажется, мучительно, и,

представьте себе, при таком обманчивом человеческом существовании, – все же говорил он, – сегодня мой день, наш день… когда Валя стала моей женой, кажется, она счастлива, и у меня есть в жизни очень милый друг». Через год в письмах к Опатошу, где Шагал просил помочь ему с мемориальной книгой о Белле, которая должна отметить десятую годовщину со дня ее смерти, он сказал, что стал спокойнее и мог бы справиться с визитами Давида. Существует фотография, сделанная весной 1954 года: напряженный восьмилетний мальчик со слегка растерянным взглядом сидит в гостях у отца, там же присутствуют Ида и трое ее детей. Идины близнецы Белла и Мерет (названная так в честь швейцарской сюрреалистки Мерет Оппенгейм) родились через десять месяцев после Пита, в мае 1954 года, когда Ида находилась в Париже. Еще свежи были воспоминания о Холокосте и о страхах войны в Европе, потому Ида хотела, чтобы все ее дети родились в Швейцарии, тогда им было бы гарантировано швейцарское гражданство, но близнецы появились раньше срока, вечером, после того как она побывала в студии Джакометти. Тем вечером она звонила Пикассо, и они шутили, что она должна была произвести на свет тройню. На фотографии Шагал посреди семейной группы, собравшейся перед одним из его керамических горшков, выглядит расслабившимся, одной рукой он держит Давида, другой – Пита. Вава, писал он, «дом ведет – хорошо… Она ведет себя очень по-еврейски. И все же еще чуть-чуть, и я буду как все остальные». На публике он оставался очаровательным, оживленным и задумчивым, привлекательным, доступным человеком с вьющимися седыми волосами и яркими голубыми глазами – достойный, но при этом игривый образ, что-то между арлекином и пророком, который поражал своей «несветскостью» и которого в совершенстве дополняла Вава – земная, организованная, практичная и сильная в тех случаях, когда бывали необходимы постоянство, спокойствие и неизменное присутствие духа.

Теперь, после всех катаклизмов войны, Шагал вступил в свой первый период стабильности, и рядом всегда была Вава – он редко выходил куда-нибудь без нее. Ее присутствие сразу же почувствовалось в его работе и ощущалось вплоть до смерти в 1985 году (он был женат на Ваве дольше, чем на Белле). Эта женитьба принесла Шагалу ощущение спокойствия и вызвала прилив уверенности в себе. Он смог, наконец, вернуться к неоконченным работам – гравюрам к Библии, завершенным между 1952 и 1956 годами и к серии рисунков Парижа, начатых в 1946 году (которые развились в главный живописный цикл 1952–1954 годов), – и к размышлениям над амбициозными,

монументальными проектами. Шагал все больше времени уделял работе с керамикой, скульптурой в камне и бронзе, с декоративными тканями, имитирующими гобелен, и с цветной литографией. Шагал учился цветной литографии в известной в Париже мастерской Фернана Мурло и у мастера Шарля Сорлье, *«mon petit Charles»*[100], который в последствии стал его близким другом. В 1952 году Шагал посетил Шартр, чтобы изучать витражи, а с 1958 года он работал в стекольном ателье Шарля Марка в Реймсе.

> Интерес Шагала к новым способам выражения сделал возможным осуществление монументально-декоративных замыслов, владевших им последние три десятилетия его жизни. Этот интерес подогревался еще и желанием достичь синтеза с архитектурой, объединить образ с материалом: слияние цвета и света в витражном стекле, очищение цвета огнем в керамике, отражение света и создание обширных пространственных композиций в мозаиках, ощущение воспроизведения «ткани жизни» в декоративных тканях, имитирующих гобелен.

Работа в новых техниках стимулировала его возвращение к живописи, после женитьбы во всех составляющих его работы и жизни присутствовало ощущение нового начала, решительного движения. Когда Вава утвердилась в жизни Шагала, она стала подвигать его к тому, чтобы он порвал со старыми связями. Она освобождала его от свиты, начиная с доктора Камиллы Дрейфус и заканчивая его дочерью. В 1956 году, когда Ида усаживала в машину детей и грузила багаж, чтобы вернуться в Швейцарию после визита в Ванс, Вава сказала ей, что она больше не будет дилером отца. В 1957 году Шагал праздновал свое семидесятилетие в доме Иды на набережной д'Орлож в Париже, где в качестве почетного гостя присутствовал Анри Мальро, но уже тогда Вава, чтобы охранять покой Шагала, старательно увеличивала дистанцию между Шагалом и его внуками. Вскоре дети стали получать в качестве подарков дешевые игрушки вместо рисунков и акварелей деда. Вава не подпускала близко и Давида. Шагал оплачивал его содержание, но при условии, что мальчик будет находиться в пансионе в Версале и, следовательно, вне влияния Вирджинии, но он редко виделся и с отцом. Давид многие годы испытывал жгучую боль и в 2003 году написал короткий рассказ, в котором называет Ваву «Она», а в конце топит ее в Средиземном море. Несмотря на наметившийся в разросшемся семействе разлад, все его члены пришли к единому

мнению в оценке этого рассказа. Вирджиния (тогда ей было восемьдесят восемь лет) высказалась довольно едко: «Все ненавидели Ваву».

У Иды были более насущные проблемы. Из-за конфликта с мачехой Ида заболела, ей пришлось перенести две операции в 1955-м и в 1958 году. А когда Шагалу срочно оперировали аппендицит, Вава и Ида окончательно рассорились, споря о том, как его лечить.

В том же году, в марте, Шагал и Вава развелись, чтобы в сентябре снова пожениться с более выгодным для Вавы брачным контрактом, что было нарушением французского закона, по которому требовалось заблаговременно уведомить об этом Иду. Она же ничего об этом не знала и когда попросила Шагала все с ней обсудить, то он беспомощно промычал по-русски: «Я не могу, я не могу». Ида все же продолжала к нему приезжать и стала уделять много времени искусству отца. В 1959 году она поехала в Россию искать картины и документы для выдающегося исследования, которое писал ее муж о Шагале. В России у нее состоялись волнующие встречи с двумя уцелевшими сестрами отца (чья необразованность шокировала ее, но, несмотря на это, она посылала им с Запада подарки до конца их жизни) и с братьями Беллы: Абрашкой, с которым у нее было мало общего, и с Яковом, которого она обожала. Ида понимала, что должна жертвовать собой во имя покоя и гармонии в семье и ради работ отца. Вава, говорила она коллекционеру Луи Стерну в 1959 году, – «великий СТРАТЕГ, и сказать, что она опасна, это значит не сказать ничего, но он почему-то этим забавляется и как-то это уважает». Когда Ида перестала быть дилером Шагала, его содружество с Магом укрепилось, и этот энергичный дилер времен послевоенного модернизма упрочил его репутацию. Вокруг происходили необратимые изменения: смерть вырывала из жизни друзей и коллег – в 1952 году ушел Поль Элюар, в 1954 году – Матисс и Иосиф Опатошу. Смерть этого человека потрясла Шагала, с его уходом исчезала тесная связь и с миром идиша. Все пустоты заполняла собой Вава, которая вскоре стала незаменима как эмоционально, так и практически.

Шагал наблюдал, как в 50-е годы стали исчезать представители парижской школы: Дюфи и Пикабиа умерли в 1953 году, Дерен – в 1954 году, в 1955-м – Леже, в 1958-м – Руо. Умерли и значительные художники из числа его русских коллег: Малевич – в 1935-м, Лисицкий и Явленский – в 1941-м, Сутин – в 1943-м, Кандинский – в 1944-м; те же, кто за последние десятилетия ничем себя не проявили (Ларионов и Гончарова), жили в нищете. Полностью изменилось их положение по

сравнению с тем, что было сорок лет тому назад, когда Шагал был аутсайдером в Москве и в Санкт-Петербурге. Теперь Шагал помогал своему нуждающемуся русскому приятелю. «Дорогой Шагал, – писал дрожащей рукой в 1951 году бывший лидер авангарда. – Я Вас очень благодарю за Ваше милое и дружеское отношение и за посылку трех тысяч мне – тем более что лично мы так мало знакомы. Извините за почерк – я еще рукой плохо владею. Очень Вам признателен. М. Ларионов». В 50—60-е годы Пикассо, Миро и Шагал, оставшиеся в живых великие художники, столкнулись со сложной задачей: в то время, когда возник кризис доверия к европейской станковой живописи, не допустить, чтобы их творчество утратило новизну. Все трое старались использовать новые средства выражения и обратились к декоративной монументальности. У Пикассо это была керамика и картины больших размеров, у Миро – фрески отеля «Терраса Плаза» и керамические украшения стен; у Шагала – витражи и проекты фресок в Европе и в Америке. Матисс делал то же самое. «С картинами теперь, похоже, для меня покончено. Я – для декора, – писал он в 1945 году. – Там я отдаю все, что могу, – все, что накопил за всю свою жизнь. В картинах я могу идти лишь назад по той же дороге». Для Шагала, художника, вросшего корнями в повествовательность, в земную действительность, инстинктивно враждебного абстрактному искусству, этот поворот к декоративности оказался даже более критичным, чем для других. Пикассо и Миро были южными художниками с естественной склонностью к классике, но их всегда привлекали формалистские новшества, которые в 50-х годах звучали в унисон с интернациональным движением к абстракции. Шагал был одиноким русским, который перенес более серьезный эмоциональный переворот, он не чувствовал себя в полной безопасности и все еще постоянно нервничал, ощущая себя чужеродным элементом. В возрасте семидесяти одного года он признавал, что волнуется из-за парижской выставки, как семнадцатилетний мальчик.

> Шагал понимал, что для стариков ставки в искусстве весьма высоки, и хотя Вава плодила врагов, именно ее простодушная преданность позволила художнику в последние тридцать лет его жизни создавать картины, фрески, витражи и театральные декорации.

Этот период открывается картиной «Красные крыши», самой важной работой из двадцати девяти картин и множества литографий, которые составляли «парижскую» серию, показанную в галерее Маг в 1954 году. Это была первая большая, престижная

выставка Шагала во Франции после знаковой выставки-ретроспективы 1947 года, которая принесла ему большую известность и аудиторию молодых парижан. В «парижском» цикле («Эйфелева башня», «Карусель Лувра», «Мосты над Сеной» и «Ночь») Шагал выразил лирическое почтение к городу, который стал вторым домом для него и Беллы. Цикл был задуман в рисунках и пастелях, сделанных в 1946 году, когда Шагал вернулся в город после войны. Однако на картине «Красные крыши» парижским мотивам отведено скромное место в левом верхнем углу, где изображены Сена с мостами, берег у Нотр-Дам и цветущие деревья. Эти виды тонут в темноте рядом со слепяще-красной панорамой Витебска, которая яркой полосой проходит по центру холста.

Картина «Красные крыши», безусловно, напоминает «Автопортрет с семью пальцами» и картину «Париж из окна», сделанные в первой половине века, где Шагал писал себя раздвоившимся между Витебском и Парижем. Впрочем, это были картины молодого человека, сосредоточенного на личностных проблемах, связанных с самоидентификацией. Здесь же на первый план выходят воспоминания зрелого художника; Шагал изображает себя слившимся под тонким слоем красной краски с родным городом. Работа написана маслом на бумаге, цвет кладется на плоскость широким, свободным мазком на обширных, цельных зонах. Важно и то, что работа демонстрирует нечто новое – тенденцию к абстракции. Парижская серия отмечена подобными цветными полосами и блоками: широкие ленты и плоскости контрастных цветов – красного и желтого – создают картину «Берега Сены», а блестящие розовые – перевернутого петуха, сияющего на фоне полуночного города в картине «Мосты над Сеной». И в той и в другой картине присутствуют Мадонна с младенцем, где Мадонна напоминает Вирджинию (она родила Давида, когда Шагал работал над предварительными набросками для работ 1946 года). На картине «Марсово поле» обернутая в синее Вава закрывает собой Шагала, взгляд которого устремлен вниз на затененный Витебск; яркое красное солнце пронзает Эйфелева башня. Белла, Вирджиния, Вава, собственный автопортрет, знакомые темы любви, материнства, воспоминаний – «парижская» серия выражала в краткой форме то, что происходило с Шагалом начиная с 1944 года, и в то же время объявляла о новом в его последних работах – о превосходстве цвета. Моне был живописцем, который больше всего занимал мысли Шагала в 50-е годы, Тициан – в 60-е, оба художника дожили до весьма преклонных лет. В поздних работах Шагала, как у Моне или Тициана, колорит постепенно

становится все богаче и с каждым прошедшим десятилетием – все более абстрактным.

«Париж, отражение моего сердца, – писал Шагал в журнале Териада «Verve», вышедшем как раз к выставке 1954 года у Мага. – Мне нравилось сливаться с ним, не оставаться в одиночестве с самим собой». Как часто бывало у Шагала, периоды волнений уступали место стабильности, и парижский цикл стал переходным этапом. Париж представлял прошлое, которое Шагал должен был вновь пережить, прежде чем освоить Средиземноморье. С середины 50-х годов его картины стал заливать свет юга, появились изображения буйной растительности. Эти работы-повторы омыты струями цвета и проникнуты чувственным стилем горько-сладких фантазий конца 30-х годов (картина «Сон в летнюю ночь»), но их общий смысл совершенно не соответствует навязчивым идеям темных американских холстов. Только после того, как Шагал угомонился в браке с Вавой, он почувствовал, что действительно вернулся из изгнания во Францию, и позволил себе роскошествовать в окружавшей его обстановке Средиземноморья, в своем новом доме.

Он не писал Ванс – свой дом – с 1949 по 1952 год. Приблизительно с 1955 года Шагал снова стал замечать привлекательность и яркость этого места и изображать его в радостной живописи, что напоминает о лирической безмятежности открытия французской сельской местности в 20-х годах. Сияющая картина «Белое окно» (1955) – это своеобразная веха его творческого пути. Средиземноморский пейзаж мелькает по ту сторону ваз, переполненных цветами – бледно-красными розами, сверкающими белыми маргаритками, огромными белыми лилиями, – над двумя тонко написанными любовниками. Пейзаж, открывающийся из открытого окна, представляет собой классический модернистский образ, редкий у Шагала, но тот, который много раз использовали Матисс и Пикассо. С этой работой Шагал укрепляет свое положение в основном направлении французского искусства. Эта работа – как отраженное эхо картины 1924 года «Ида у окна», с которой тридцатью годами раньше Шагал начал свое десятилетие во французской живописи после возвращения из России. Эти работы отличает одинаковое напряжение между внутренним и внешним миром, однако в картине «Белое окно» краска нанесена более свободно, свет более рассеянный, ритм воздушнее и более вибрирующий. Эта работа по всем параметрам задает тон его пейзажам и цветным наброскам на следующие тридцать лет. Например, в картине *La beau de St. Jeannet* кажется, что мир

природы растворяется в чистых красках.

Картина *La beau de St. Jeannet* (1969), как и картина «Белое окно», изображает средиземноморский пейзаж, проглядывающий сквозь огромные букеты: с одной стороны – преувеличенно большая ветка белых цветов, которая выстреливает вверх, к ночному небу, их белизна наводит на мысль о холодном свете луны, с другой – небольшой букет красных и желтых цветов, которому придает тепло и сияние солнечный закат. Между ними – темная масса ночной панорамы скалистых гор и окруженной стенами деревни Сен-Жан, а сама вершина горы составлена из двух темных лиц – лица восьмидесятидвухлетнего Шагала и лица шестидесятичетырехлетней Вавы.

> Жизнь человека, его любовь сливаются с природой, залитой цветом. Трепетные образы иррациональных, нереалистичных пропорций – огромные цветы, крошечная деревня – наводят на мысль о том, как память кристаллизуется в воображении.

Параллельно с этими романтическими работами с середины 50-х и до 1966 года Шагал был поглощен серией больших (два на три ярда) картин и во многом связанных с ними литографий на темы Ветхого Завета. Он возвращается к работе над офортами к Библии, начатой в 30-е годы, и к теме, которой он был одержим с детства. Теперь можно было вернуться к миру еврейского Витебска, уже не имея рядом посредника в лице Беллы, а напрямую, через библейские тексты, отсюда и возникает непосредственность – способность в картине силой легенды пронзить реальность. При этом каждая картина обладала земной убедительностью, что делает религиозную работу Шагала уникальной для XX столетия.

Каждая сцена, каждая форма, каждый цвет несут свой смысл, обогащают повествование в целом. В сюжете «Авраам и три ангела» точная композиция горизонталей и вертикалей подчеркивает строгость божественного послания; поднимающиеся от красной земли светящиеся белые крылья ангелов выстраиваются в ряд, будто бы выступают за пределы холста, в то время как Авраам, лицо которого поделено надвое – на белую и красную половины, – воплощает силы добра и зла, жизни и смерти. Пять живописных иллюстраций «Песни Песней» Соломона, посвященные Белле, – это изысканные модуляции влажной карминно-малиново-розовой тональности. На первой картине Белла манит Шагала рукой с берега Двины, в конце же серии мы видим холм Ванса. «Сон Иакова» – это цирк. В сюжете «Царь Давид» еврей-хасид с зеленой бородой, в алом одеянии и

золотой короне танцует и играет на арфе зеленой и белой руками; в сумерках Ванса идет группа приветствующих Давида ликующих евреев, в то время как пара молодоженов с удлиненными телами парит над Витебском. Шагал призывает помнить различные ипостаси Давида – царя, художника, любовника. В картине сливаются две праздничные процессии: одна из них прославляет божественную любовь, другая празднует мирскую свадьбу. Шагал рисует еще один портрет Давида – любовника, преклонившего колени перед Вирсавией на фоне площади Конкорд. «Еврейская душа внезапно раскрыла свою собственную легенду в форме картины», – писал Вернер Хафтман об этих работах. Когда же они в 1962 году были показаны в Музее Рат в Женеве, Жан Леймари писал: «Снова обратившись к задаче, которая оставалась нерешенной, казалось, в безнадежной ситуации и отложенной на неопределенное время, Шагал протянул руку за границы своего века и достиг, ничего не предавая, синтеза, прежде недостижимого в еврейской культуре, которая долгое время оставалась равнодушной к живописи и к современной живописи, чужеродной для Библии».

Невозможно переоценить, как страстно стремилось к искусству общество 50—60-х годов, оглушенное ужасами Холокоста и угнетенное войной, как оно жаждало увидеть в искусстве темы любви и религии. Особенно приветствовались те уцелевшие еврейские художники, которые были в состоянии кратко отобразить утерянный мир, пользуясь особыми, мгновенно узнаваемыми образами. Эта публика и не знала, что шагаловские любовники, религиозные фигуры, деревни и цветы 50—60-х годов были лишь бледными версиями той радикальной модернистской эстетики, которой он придерживался в посткубисткий период в истории искусства. Повествовательное творчество Шагала отвечало психологическим нуждам века и доставляло удовольствие и утешение, чем не мог похвастаться больше ни один художник визуального искусства в то время. Жажде духовного искусства, которая возникла после окончания Второй мировой войны, на международной сцене отвечал абстрактный экспрессионизм, который в руках таких художников, как Барнет Ньюман и Марк Ротко – оба евреи, – претендовал на превосходство, но был совершенно непонятен широкой публике. Шагал находился в уникальном положении, поскольку поставлял искусство с легко воспринимаемым духовным содержанием. В 1960 году Шагал и Оскар Кокошка, еще один из уцелевших великих, были награждены в Копенгагене премией Эразма.

После смерти Матисса единственным живым художником, более прославленным, чем Шагал, был Пикассо. Академия

литературы и искусства Соединенных Штатов в 1959 году сделала Шагала своим почетным членом. В 50-е годы в Европе его репутация укреплялась серией необыкновенных ретроспектив: в Базеле и в Берне – в 1956 году, в Амстердаме, Брюсселе и Зальцбурге – в 1957-м. У Германии это получалось особенно хорошо: работы Шагала были представлены на первой выставке *Documenta* 1955 года в Касселе, в том же году на выставке в Ганновере, в Гамбурге и в 1959 году в Мюнхене, в Хаус дер Кунст, где четыреста работ висели в отделе «1937 год. Дегенеративное Искусство». (Шагал втайне был удовлетворен, но и удивлен, узнав, что количество посетителей – 3600 в день открытия – превысило этот показатель прошлого показа Пикассо). Звуки культурного возрождения, раскаяния и надежды особенно резонировали в Германии – искусство Шагала производило сильнейшее впечатление на послевоенную Европу. Шагал по-прежнему отказывался приехать в эту страну, и это было поразительным свидетельством того, что Холокост никогда не будет забыт. Но то, что он давал свои работы на выставки, все-таки стало символом примирения и миротворчества. В своих стихах «Памяти художников – жертв Холокоста»[101] Шагал делится своими снами о матери и о Белле, даривших ему любовь, – снами типичными для тех евреев его поколения, которых привели на казнь:

Их в бани смерти повели, там вкус
своей испарины они узнали.
Им свет мелькнул – они прозрели свет
еще ненарисованных картин.
Сочли свои непрожитые годы,
что впрок они хранили, ожидая
всех грез – недоприснившихся иль тех, что
проспали въявь, – всех грез всевоплощенья.
Вновь приоткрылся детства уголок
с его луною, в окруженье звездном,
пророчившей им светозарный путь.
И юная любовь в ночном дому
или высоких травах, на горах
или в долине; и прекрасный плод,
забрызганный под струйкой молока,
Заваленный цветами, обещавший
ганэйдн, рай.
Глаза и руки матери, в дорогу
благословившей их – к неблизкой славе.

Я вижу их, оборванных, босых
и онемевших – на иных дорогах.
Их – братьев Израэлса, Писсарро
и Модильяни – братьев наших тащат
на веревках
потомки Холбейна и Дюрера – на смерть
в печах. Где слезы взять, как мне заплакать?
В моих глазах впитала слезы соль.
Мне их издевкой выжгли – дабы я
последнего не ведал утешенья,
последнею не тешился надеждой.

В 50-е годы велись яростные споры о возможности создания произведений искусства и литературы после Холокоста. В своей поэзии и письмах на идише Шагал обычно предавался меланхолии, но, опираясь на свою последнюю надежду – на живопись, он уравновешивал трагическое цветом, красотой и гармонией. «Я умоляю вас, не будьте пессимистом, – писал он, когда ему исполнилось семьдесят лет, старому другу Даниелю Чарни в Нью-Йорк. – Жизнь всегда прекрасна, даже несмотря на печаль: хорошие и некоторые близкие нам люди покидают нас». Шагал давал надежду, несмотря на мрак, отчего аудитория 50-х годов была очарована его искусством. Этот посыл заключен в самой значительной картине Шагала этого десятилетия – «Бродячие акробаты ночи» (1957). Группа циркачей, ушедших со светлой арены, бредет в одиночестве по грозовому темному полю под двумя зловещими лунами. Черно-синяя земля почти монохромна, ее оживляют лишь несколько цветных мазков, похожих на ржавчину на плотной пупырчатой почве – явное влияние моделирования, вырезания, закрепления глины, что Шагал называл искусством земли. Из темноты на зрителя таращится вожак группы, призрачный белый скрипач с лицом, подобным маске; рядом с ним некто с бородой несет призрачного белого певца; вокруг них в тенях видны другие музыканты. Мейер писал: «Никакая другая картина Шагала не наполнена таким разрывающим сердце горем, такой глубокой, живой, трагической болью. <…> Грустное понимание пределов человеческого участия в ярких силах действительности сконцентрировано в луноподобном лице молодого человека в шляпе. Но он еще и скрипач, и его мелодия звучит в ночи, как вызов, как утешение всеобщей грусти, звучит в… унисон с глубочайшей радостью мира».

Франция, где в 20—30-е годы подобного рода

фантастика была непонятна или, в лучшем случае, приписывалась к сюрреализму, теперь приветствовала Шагала как бастион фигуративного искусства. Он стал маяком для национального искусства в то время, когда Франция в конце концов стала утрачивать значение стимула для Америки. В истории искусств и в энциклопедиях того периода Шагал безусловно описывался как французский, а не русский художник.

В 1956 году Шагал проводил каникулы в Италии, которые включали церемониальный визит к Тати, где искусствовед Бернард Беренсон – настолько совершенно ассимилировавшийся, что мало кто знал о его местечковом происхождении, – одобрительно отмечал, что Шагал совсем не выглядит евреем. К Ваве он был суровее – она напоминала ему женщину из высокой касты Индии. В 1957 году Шагал купил квартиру на набережной Анжу, в самом сердце аристократического Парижа, что символизировало его окончательную интеграцию. Ретроспектива 1959 года в Музее декоративного искусства в Лувре стала еще одним тому подтверждением. Будущее Шагала определило событие, которого он ждал с 1923 года, – Франция предоставила ему благоприятную возможность заняться монументальным искусством общественного значения. В 1958 году Шагал создавал декорации и костюмы к балету Равеля «Дафнис и Хлоя», поставленному в Парижской опере. Эта работа выросла из цветных литографий на тему, которая по-прежнему его занимала, но все же он говорил немецкому искусствоведу Вальтеру Эрбену в 1958 году: *«Je cherche un grand mur»*[102]. Франкфурт пригласил Шагала расписать фойе здания своей новой оперы: громадная картина на тему *Commedia dell'Arte* рассматривалась в качестве символа послевоенного возрождения и примирения. Робер Ренар, главный архитектор собора в Меце, заказал Шагалу несколько витражей, которые должны были заместить те, что были разбиты во время бомбежек Второй мировой войны.

«Мы должны сделать шедевр», – писал Шагал Шарлю Марку, владельцу стекольной мастерской в Реймсе. Марк, добропорядочный христианин, стал близким соратником Шагала, а в последние годы жизни и его другом. Начиная с 1960 года станковая живопись все меньше и меньше занимала Шагала, он направил свою энергию и отвагу, радость, грусть и мудрость старца на новые средства выражения, которые предоставляли ему творческую свободу и шанс сплавлять свет и цвет в монументальных произведениях.

Глава двадцать четвертая
Десятилетие большой стены. Ванс и Сен-Поль 1960—1970

Шагал называл свои витражи «прозрачной перегородкой» между его сердцем и «сердцем мироздания».

> После войны, когда множество старых церквей реставрировали и возводились новые церкви, несколько больших художников обратились к витражам, оживление старых соборов средствами современного искусства было символом культурного и духовного возрождения.

В работе Шагала совпадение настоящего с прошлым было удивительно мощным. Стилистически искусство витража толкало Шагала к чистому свету, к почти абстрактному обращению с цветом и масштабом. Но тематически Шагал возвращался в искусстве к своему детству, которое, будучи пропитанным религиозными ощущениями, имело корни в духовности его хасидского воспитания, и средневековый характер этого воспитания был совершенно гармоничен работе искусных мастеров архитектуры Средних веков. «Как и средневековые витражи, его произведения являлись не окном в окружающий мир, а постижением его внутренней сущности, – писала русский критик Наталья Арчинская. – Его стекла с особой силой воплощают переживание иной реальности». Шагал, отрезанный смертью Беллы от воспоминаний о России, уже на восьмом десятке возвращался к тем событиям своего детства, которые были связаны с Библией (он продолжал читать Библию на идише), и моделировал его методами послевоенного искусства, что и принесло ему огромную славу и новую широкую аудиторию, включая множество людей, которые никогда не вошли бы в авангардистскую галерею, подобную галерее Маг.

Посвятив три стрельчатые арки пророкам – Моисею, Давиду и Иеремии – и разместив над ними два небольших орнамента из листьев, которые увенчивала роза окна с распростертым на кресте Иисусом в еврейском одеянии и без нимба, Шагал начал работать в 1959 году над дизайном окон в крытой внутренней галерее собора Сент-Этьен в Меце. Символично, что именно Мозель, расположенный на юго-востоке Франции, стал местом, где Шагал создал свои первые витражи. Исторически для этого города характерна близкая связь между католическим и иудейским

населением. Вскоре после того, как Шагал начал эту работу, он получил заказ из Израиля на двенадцать витражей для синагоги в университете Медицинского центра в Эйн-Кареме, около Иерусалима (предложение было сделано женской сионистской организацией Соединенных Штатов). Двенадцать окон синагоги с круглыми арочными навершиями при размерах три метра в высоту и два с половиной метра в ширину значительно отличаются в пропорциях от длинных узких окон готических христианских церквей и соборов. Еврейский запрет на изображение человеческих фигур придает витражам, посвященным двенадцати коленам Израилевым, специфический характер. Изображения животных, растений, фруктов и пейзажей представляют собой символы. Но главный символ – это цвет. Цвет морской волны – цвет созидания для старейшего племени Рувима; желтый цвет – цвет света и духовности для Левия, посредника между Богом и людьми; театральный пурпурный – для драматичной, воинственной истории племени Иуды; зеленый – для мира и безмятежности Иссахара. «Человек отсутствует в них только потому, что поглощен вселенной», – писал французский критик Жан Леймари об этой работе, которая сияет, как драгоценность, когда сквозь окна струится средиземноморское солнце, и это наводит на мысль о средневековом видении великолепного Иерусалима. Но при этом волна света заливает и треугольники, и ромбы, и круги современной абстракции, где постоянно изменяющийся свет сам и является, как полагает Франц Мейер, истинным посредником между человеком и Богом.

Шагал говорил Мейеру, что раскрашенное стекло представлялось ему продолжением живописи маслом. Он начинал работу с маленьких рисунков, потом делал цветные наброски и в конце – детальную разработку в гуаши. Вот с этих листов Шарль Марк уже делал картоны. Шагал выказывал чрезвычайное уважение высокому искусству такого мастера, как Марк, считавшего, в свою очередь, макеты Шагала совершенными произведениями искусства, которые невозможно копировать, рабски им подражая. Он описывал, как Шагал «загадочным образом побуждал [его] живо переводить гуаши в стекло». В технике, разработанной этими двумя мастерами, Марк, по наблюдениям Мейера, так размечал линии свинца, чтобы они «соответствовали ритму цвета в набросках и в дизайне».

«Каждое последующее стекло обрабатывалось кислотой, чтобы определить места для белых пространств или других светлых тонов… Таким образом, полученное освещение представляет собой обратное отражение техники гризайль в живописи. Окончательная работа является результатом работы

обоих мастеров. В этом пункте Шагал вступает в работу на уже поднятом стекле, он меняет цвета и видоизменяет свет, но, главным образом, он использует метод гризайля, линии рисунка, распрыскивание пигмента, удаление его и, слегка постукивая тряпкой, поколачивая, чуть царапая кистью, усиливает какие-то акценты».

Мастерам удалось избежать традиционного эффекта перегородчатой эмали. Марк создавал линию цветов в слоистом стекле, что давало модуляцию внутри одного куска, и потому для разделения цветов не требовался свинец: цвета распространяясь свободно и усиливали выразительность форм. Это видно в очертаниях тела доминирующего ангела в сюжете «Сон Иакова» в соборе Меца, где руки ангела раскинуты в экспансивном жесте, или в изгибах спины козла в сюжете «Колено Иосифа» в Иерусалиме, или в натуральности формы деревьев в окнах приходской церкви Тьюдли в Кенте.

Проводя много времени в Реймсе с Марком, Шагал одновременно работал и над проектами для Меца и Иерусалима; на окна собора ушло десять лет, а окна синагоги были закончены в 1962 году. Марк замечал, что Шагал никогда не жалел времени на то, чтобы разузнать обо всех технических приемах, он погружался в работу мастерской, выказывал глубокое почтение опыту ремесленников и внимание к деталям, внося небольшие исправления, которые были «едва видны сами по себе, но вместе придавали вибрацию, составлявшую суть его работы».

Вместе с Вавой Шагал присутствовал на освящении синагоги в Иерусалиме 6 февраля 1962 года. Фотографии показывают, насколько он неспокоен и напряжен, как и всегда бывало с ним в Израиле. Современная синагога, приземистая, маленькая, лишь усилила его ощущение от Израиля как от некультурного и антиэстетического места. Это привело его в такое бешенство, что он от злости сломал стул, однако пришел в равновесие, достаточное для того, чтобы произнести миролюбивую речь о соединении культур. Шагал отказывался от какой бы то ни было оплаты за витражи, сделанные для религиозных сооружений. Работавшие с ним в Реймсе помощники говорили, что «в нем ощущалось сознание избравшей его высшей силы». Окна собора Меца, а позднее и окна разбомбленного собора в Майнце, над которыми Шагал начал работу в 1976 году в возрасте восьмидесяти девяти лет, законченную Шарлем Марком после его смерти, стали символами послевоенного примирения и имели определенный резонанс, поскольку это была работа еврея в католическом соборе. Окна синагоги Хадасса были связаны с трагедиями и победами, относящимися к еврейской истории.

Теперь прошлое Шагала так ясно одушевляло его настоящее, что он уже не всегда мог их разделить: «Я надеюсь, моему отцу это понравится», – сказал он на идише литовскому фотографу Изису, который фиксировал процесс работы над витражами.

Прежде чем окна Хадасса отправили в Израиль, они попали на летнюю выставку 1961 года в Лувре, где, как сообщал Мейер, «произвели эффект мощной цепи сияющих звеньев… тепло цвета последовательно поднимается и опадает… Естественная глубина цветов в прозрачной картине, их живое сияние вызывает в зрителе почти физическую дрожь».

Среди посетителей на выставке была Пегги Рокфеллер, которая сопровождала мужа Дэвида в его деловой поездке в Париж. Дэвид Рокфеллер искал художника для дизайна окна семейной Юнион церкви в Покантико-Хил в Хадсон Вэлли в память об отце, умершем в 1960 году. В этой церкви уже было окно, сделанное Матиссом в честь матери Дэвида Эбби, одной из основательниц фонда МоМА. На следующее утро Пегги отправила Дэвида в Лувр. Затем окна Хадасса были показаны в МоМА, где их увидели более четверти миллиона посетителей, – это был рекорд того времени для выставок в МоМА. Среди посетителей побывали и другие члены семьи Рокфеллеров. Эти люди прежде считали, что Шагал или слишком модернист, или слишком мистик, или то и другое вместе, но теперь изменили свое мнение о нем, и в 1963 году Дэвид Рокфеллер, посетив Ванс, заказал Шагалу витраж для вестибюля церкви на сюжет из притчи о добром самаритянине. Впоследствии в заказ было включено еще восемь окон. Рокфеллер считал, что Шагал воспринимал притчу о добром самаритянине так, как она трактуется в Евангелии от Луки.

Теперь быстро и в большом количестве стали поступать международные заказы. Эрбен назвал это время шагаловским «десятилетием большой стены». В 1964 году Шагал завершил картину «Жизнь» для «Шагаловского зала» Фонда Маг, храма модернизма в Сен-Поль де Ванс.

> Создание храма, который был построен в качестве мемориала Бернара, одиннадцатилетнего сына Мага, умершего от лейкемии, поддерживали разные художники, в том числе Брак, Миро и Джакометти.

Шагал тем летом работал над триптихом – гобеленами для кнессета в подарок Израилю. Семнадцатого сентября 1964 года Шагал и Вава поехали в Нью-Йорк для торжественного открытия в резиденции Организации Объединенных Наций шагаловского витражного окна «Мир», посвященного памяти Дага

Хаммаршельда, секретаря ООН, погибшего при катастрофе самолета в 1961 году. Это был светский заказ, для которого Шагал привлек весь свой арсенал мифов и фантазий, взяв в качестве главной идеи строфу из Исайи: «Народ, ходящий во тьме, увидит свет великий <…> Ибо младенец родился нам – Сын дан нам; владычество на раменах Его, и нарекут имя Ему: Чудный, Советник, Бог крепкий, Отец вечности, Князь мира». В этом витраже доминирует синий цвет, символизирующий жизнь и мир. В центре окна ангел взлетает, оттолкнувшись от букета, и склоняется к Младенцу; справа – пророки и мученики, которые пожертвовали своими жизнями во имя мира; слева – фигуры, сражающиеся за мирное пространство над Матерью, охраняющей своими объятиями Младенца. Шагалу было семьдесят семь лет, когда он писал этот сюжет, и, должно быть, в его сознании всплывал образ Фейги-Иты. Спустя четыре года Шагал, когда ему исполнился восемьдесят один год, начал писать автопортрет, названный «Перед картиной»: художник в виде осла пишет на большом мольберте портрет самого Шагала в образе молодого человека, распятого на фоне совершенно черной земли, а за ним наблюдают его отец и мать, будто тени, сошедшие в реальность со старой фотографии.

Через шесть дней после торжественного открытия витража в Организации Объединенных Наций Шагал и Вава вернулись в Париж. В Гранд-опера должно было состояться открытие отреставрированного здания, спроектированного архитектором Гарнье. Новый потолок для этого сооружения заказал Шагалу Андре Мальро, министр культуры в правительстве де Голля. В послевоенной Франции Мальро был настолько героической фигурой, что, когда Пикассо спросил молодую Франсуазу Жило, с кем из огромной сети его изысканных друзей и знакомых она больше всего желала бы встретиться, она без колебаний выбрала Мальро. И де Голль, и Мальро присутствовали на гала-представлении балета Равеля «Дафнис и Хлоя», для которого Шагал создал декорации и костюмы. Во время антракта Мальро пришло на ум, что Шагал мог бы сделать старому зданию оперы пластическую операцию – расписать две сотни квадратных ярдов потолка, разделенного на двенадцать секций и обрамленного золоченой штукатурной лепниной. Шагал колебался, браться ли ему за столь пугающее дело, но от такого предложения невозможно было отказаться – оно являло собою его окончательную ассимиляцию во французском истеблишменте. Шагал горделиво преподнес сделанную работу в качестве подарка Франции: он так долго ожидал от этой страны, что она признает его своим поданным. В распоряжение Шагала были отданы

мастерские Гобеленовой фабрики, и когда оказалось, что они слишком малы, работа была переведена в ангар для дирижаблей, построенный Эйфелем.

Изис, единственный фотограф, допущенный фиксировать процесс работы, писал, что «атмосфера, наполнявшая это место, вызывала во мне такое чувство, будто я был в ренессансном ателье с необъятными холстами на земле и на стенах и с макетами на мольбертах. Шагал, в белой рубашке, лихорадочно работал, с пластинки звучала музыка Моцарта. [Шагал] садился к своей работе как типичный рабочий, каждый день в определенный час. Я видел, как он страстно, бывало, по нескольку часов, работал, манипулируя кистями, ножами и тряпками, а потом отступал назад (рубашка его была пропитана потом) – и в этот момент он «открывал» для себя свою работу. Иногда с веселой улыбкой, иногда с выражением разочарования на лице. Когда бывал удовлетворен, то спрашивал жену (которая была молчаливой свидетельницей создания это важной для него работы), что она думает об этом. Но я также видел его и расстроенным, как тогда, когда он заметил, что голова Бориса Годунова… слишком благородна. «Он убийца», – сказал он и начал это исправлять. Время шло, и он, раздраженный тем, что не достиг желаемого результата, попросил, чтобы его оставили одного. Когда мы вернулись обратно, он делал что-то другое, уже не думая о Борисе».

Когда первые готовые панели были погружены на открытую товарную платформу, чтобы отправиться в театр, Шагал стоял с мрачным предчувствием на лице. «И когда панель медленно начала соскальзывать, он ужасно закричал. Позднее, как только нужно было перевозить следующую панель, он уходил из ателье, так как не мог наблюдать эту операцию». В оперном театре Шагал дотошно за всем наблюдал и наносил последние штрихи. Давид Мак-Нил, восемнадцатилетний парижский студент, вспоминал случайную встречу с отцом в бистро на углу у дворца Гарнье, где седовласый Шагал, в запачканной краской рубашке, сидел среди рабочих и декораторов интерьера. «“Вы местный?» – спросил один из рабочих. «Я обновляю потолок в Опере», – ответил отец и принялся есть яйцо под майонезом».

Архитектор Шарль Гарнье мечтал о необарочном потолке, оживленном цветом; именно это желание Шагал воплотил в двенадцати панелях, каждая из которых посвящена балету или опере о любви. В его «словаре» снова появились ангелы, любовники, букеты и полузвери, которые служили ему как бы подспорьем в этой монументальной работе, их окружали изображения парижских опознавательных знаков – Эйфелева

башня, опера, Триумфальная арка – и… витебские церкви с куполами. Как и в витражах Хадасса, цвет символизировал духовные ценности: синий – цвет мира и надежды «Волшебной Флейты» Моцарта и московских куполов, которые окружали персонажей из «Бориса Годунова» Мусоргского; зеленый – цвет любви, доминирующий оттенок «Тристана и Изольды» Вагнера и «Ромео и Джульетты» Берлиоза; красный и желтый – цвета мистики и экстаза «Жар-птицы» Игоря Стравинского и «Дафниса и Хлои» Равеля (в вечер открытия балет был представлен с шагаловскими декорациями и костюмами). В конце увертюры – финал симфонии Моцарта «Юпитер» был выбран как одно из самых любимых произведений Шагала – включили гигантскую центральную люстру, которая осветила новый потолок. Двухтысячная аудитория взорвалась стихийными аплодисментами. Парижская опера была покорена. С тех пор, как Московский еврейский театр на сто мест был переделан в «шагаловскую коробочку», прошло более сорока лет.

Среди персонажей, изображенных на потолке, было и насмешливое лицо Мальро, – это был жест, которым художники Ренессанса оказывали почтение своему патрону. Вскоре Шагал был награжден красной розеткой ордена Почетного легиона. «Разве это не ужасно, – заметил Шагал, – что де Голль и Мальро заставили меня работать на государство?» Но если он притворялся, что якобы свысока смотрит на земную славу и потому отказался принять плату за эту работу, то он, тем не менее, купил себе место в истории искусства, которое останется за ним до тех пор, пока будут стоять европейские и американские соборы, синагоги и культурные центры. За парижской Гранд-опера в 1966–1967 годах последовали всеми признанные декорации и костюмы для оперы «Волшебная флейта», поставленной в нью-йоркской Метрополитен-опера – тринадцать полных занавесов, каждый в семьдесят футов высотой, двадцать шесть неполных занавесов и сто двадцать костюмов. По замечанию одного критика, «это была самая большая в мире выставка одного человека – Шагала». К тому же монументальные росписи «Истоки музыки» и «Триумф музыки», сделанные для Метрополитен, которые парят над Линкольн-центр Плаза, каждый день видят миллионы людей.

> Во время установки две фрески, к несчастью, были перевернуты, и это уже невозможно было исправить. Когда Шагал приехал в Нью-Йорк, то «вопил так, как никогда не вопил прежде. Моя мать, когда рожала детей, так не вопила. Меня, несомненно, было слышно над всем

Линкольн-центром». Спустя какое-то время Шагал великодушно оценил эту оплошность как случайность.

В Америке известность Шагалу обеспечил бродвейский мюзикл 1964 года «Скрипач на крыше». В этом спектакле Шагал ничего не делал, но спектакль все равно ассоциировался с ним, потому что дизайнер Борис Аронсон использовал образы из большого московского панно «Музыка» (сорок лет тому назад Аронсон работал с Шагалом в Московском еврейском театре). В 1965 году журнал *Time* посвятил рассказу о Шагале одиннадцать страниц и тем подтвердил его славу. Шагал появился на встрече с группой издателей на сорок седьмом этаже небоскреба «Тайм-Лайф» и исполнил свою роль, объявив, что «он очарован видом Манхэттена, особенно яркой мозаикой припаркованных автомобилей на крыше внизу». Он сказал, что это «очень по-шагаловски», и высказал пожелание тут же это написать. Но Шагал был гораздо меньше очарован, когда в Вансе неожиданно появился парижский фотокорреспондент Джонатан Рэндал, который во время своего рода допроса заполнял бесконечные записные книжки, что гарантировало нервное расстройство художнику. Шагал потребовал показать ему весь текст, вплоть до последнего слова. Но Рэндала как раз вызвали в Алжир, где он должен был сделать репортаж о свержении Бен Булла. Шагал был под впечатлением от этого репортажа, и когда журналист вернулся в Ванс, он уже стал *«mon cher»*[103], Шагал и Вава вознаградили его приемом с коктейлями на террасе.

Хотя Рэндал цитировал предупреждение Жана Кассу, что «Шагал – это один из созданных им самим образов… он хозяин своей собственной волшебной страны», – журналист полностью расположил к себе художника. «В лазурном свете, в котором ангелы опускаются вниз по склонам над Французской Ривьерой, природой овладевает сверкающая прозрачность, – так начал журналист свою статью. – Этот свет завладевает и человеком. Для живописца Марка Шагала это ежедневное крещение цветом». Белостенный дом-студия с огромными холстами и палитрами – «Да здравствует беспорядок!» – с фотографиями картин, с самоваром и граммофоном, играющим Моцарта, Баха, Равеля или Стравинского, идеален, как и сад с апельсиновыми деревьями и кипарисами. Кроме того, там есть Вава, повар, шофер и горничная. Как заявлял *Time*, этот «радужный период» Шагала, усеянный горшками золота, как музеи Америки и Европы, должен дать понять, что история современного искусства без Шагала будет казаться бессмысленно холодной. «Совершенно необходимо его иметь», – говорит директор Музея Лос-Анджелеса Ричард

Браун. К этому добавляет свое мнение лондонский дилер: «Все музеи ищут одного живописца – Шагала. Он уже стал старым мастером». Таким Шагал был вручен американской публике: большим, сладким, безопасным куском истории.

Существовал, впрочем, некий американец, который столкнулся с другим Шагалом. В 1960 году Вариан Фрай, работавший в Международном комитете спасения, намеревался увеличить его фонды публикацией альбома литографий художников, которым комитет помогал во время войны. Согласились пожертвовать свои работы Макс Эрнст, Жак Липшиц, Анри Массон и те знаменитые художники, которые менее были связаны с комитетом, – Пикассо, Миро, Джакометти, Кокошка. В октябре 1964 года Фрай поехал в Ванс, надеясь добавить Шагала в этот список. Фрай обнаружил, что художник стал неизмеримо богаче и более знаменит, чем было тогда, когда Фрай вносил его в список людей, находящихся в отчаянном положении двадцать лет тому назад, но опустился на более низкий моральный уровень. Фрай писал: «Когда я увидел его в Вансе, у него на лице выступил пот, были видны и другие признаки волнения. Он пришел в замешательство, не мог пообещать, что даст литографию, боясь, что его вторая жена может устроить сцену. Он вынул карандаш, чтобы подписать венгерскую литографию, но его жена запретила ему это делать: «Non, Marc, tu ne peux pas. Elles sont déjà dans le catalogue». – «*Ah oui, oh oui*[104]». Если других посетителей очаровывала обстановка «Холмов», то Фраю это «представлялось так, будто жена очень богатого торговца наняла на службу декоратора, дала ему большую сумму денег, чтобы декорировать дом, и сказала, что хочет иметь оригиналы какого-то Шагала на стенах». Фрай не пытался переубедить Шагала, который, съежившись, прятался за Вавой. «К сожалению, он был единственным художником, на которого не мог произвести впечатления даже Пикассо, – заметил Фрай. – Мадам спросила, что за художники уже согласились пожертвовать свои литографии. Я упомянул Пикассо. «*Pas un artist*»[105], – сказала бывшая торговка шляпами, пренебрежительно взмахнув рукой».

В последующие три года Фрай сражался – со всей праведной решимостью, которую он показал еще в сражении в Виши в 1941 году, – ведя кампанию против Вавы. Его первейшим союзником была Ида, на которую он случайно наткнулся в студии Джакометти. Иде было стыдно за то, что отец отказался участвовать в этом деле. Мальро, Джакометти, Липшиц, миссис Кермит Рузвельт (написавшая личное письмо Шагалу), Мишель Горде и Дина Верни (русско-еврейская натурщица Майоля, бывшая связной Фрая в движении Сопротивления) были среди

тех, кто оказывал на Шагала давление.

> Все они знали, что в то время одна литография Шагала продавалась за 1200 долларов и что за десять лет он произвел тысячи таких литографий или их вариантов, и при этом все больше и больше сила его оригинальной образности выхолащивалась в расплывчатых пятнах повторов и сентиментальности.

Франц Мейер дипломатично требовал, чтобы литографии распространялись по миру, утверждая искусство Шагала. Этим он зарабатывал деньги, что уравновешивало его щедрые жесты – дары Мецу, Израилю, Организации Объединенных Наций, Французскому государству. Изящная уступка Фраю почти ничего не стоила бы Шагалу. Но он согласился на нее лишь в 1967 году, когда затянувшиеся переговоры с извинениями – его дилер, его издатель не позволяли ему – прошли через Ваву. К тому времени, когда он отдал литографию, Фрай уже умер.

Дэвид Рокфеллер, который посетил «Холмы» годом раньше, чем Фрай, тоже наблюдал, что Вава была хитрым деловым менеджером мужа. Другие посетители отмечали про себя, что им следует договариваться с Вавой и что она вела счет времени их встреч с художником, выпроваживая даже друзей, когда кончался срок, который она отвела им для визита. Для тех, кто извлекал пользу из работоспособности Шагала, таких как Маг, Вава была той силой, которая держала его на плаву и, следовательно, ей прощался тот метод, который она избрала – или должна была избрать – во имя этого дела. Маги, как могли, сглаживали все возникавшие шероховатости. Они сопровождали Шагала и Ваву, когда те ездили к Давиду в пансион, однажды брали его на обильный ланч в Версале, как-то подарили ему трубу в бархатном футляре, во время его редких визитов в Ванс они брали его с собой на рыбную ловлю в Канны. Маги все эти годы переживали трагедию смерти их сына Бернара и великодушно одаряли Давида своей симпатией и пониманием.

Те, кто находился в отдалении от Шагала, были более критичны. Верный американский коллекционер Луи Стерн горько жаловался Иде на эгоистичные манипуляции Шагала и на его невнимательное отношение. Вава обращалась со Стерном, как с куклой на веревочках, игнорируя его до тех пор, пока он не становился ей чем-то полезен. Она требовала, чтобы он давал картины Шагала из своей коллекции на важные выставки, но отказывалась дать ему на время хотя бы одну работу из собственной богатой коллекции Шагала, чтобы таким образом заполнить опустевшие стены в его доме. Еврейский дилер Хайнц

Берггрюен, который написал воспоминания о Пикассо, Матиссе и о поздних парижских художниках-модернистах 1950–1970 годов, признавался, что не стал писать о домочадцах Шагала потому, что не мог сказать о них ничего хорошего. Шагал всегда был умен и развлекал компанию, признавал Берггрюен, хотя раздражал своей фальшивой скромностью, притворяясь, что не понимает своих картин. Он очень любил, чтобы к нему обращались «мэтр», хотя всегда резко протестовал против этого, показывая пальцами нечто крошечное со словами: «Я не мэтр, я сантимэтр». Вава контролировала жизнь за сценой и точно знала, чего хочет. Недостатки Шагала были очевидны, и принимая это в расчет, с ним легко было иметь дело. Самым сложным членом семьи, несмотря на все ее очарование экстраверта, была Ида, никогда полностью не удовлетворенная собой. Шагал оказался единственным среди многих художников, отказавшимся сделать дар Берггрюену. Не дав коллекционеру иллюстрацию, которую делал для обложки каталога, Шагал спросил: «Что вы заплатили бы мне за это?» – и затем потребовал вдвое больше того, что ему было предложено. Каждый раз, когда Берггруен приезжал в Ванс, он привозил в подарок икру, которую тут же отправляли «прямо в холодильник», и ею никогда не угощали гостей. Из всех художников разного происхождения, с которыми сталкивался Берггрюен, Шагал был самым подозрительным и меньше всех мог справиться с воспоминаниями о своих лишениях. Фотограф Изис соглашался с этим мнением, он писал: «Иногда я чувствовал, будто нахожусь рядом с чрезвычайно наивным человеком, но были случаи, когда он был очень коварным». Таким был восьмидесятилетний Шагал.

Мишель Горде говорил Фраю в 1965 году, что у Шагала были миллионы долларов, но Вава хотела все больше и больше, и она полностью контролировала мужа. И все-таки Шагал наверняка частично прятался за Вавой. Она была разумной и восприимчивой, она понимала мужа, их связывали похожие лишения и утраты: и тому, и другому нужно было приспособиться и выжить, что воспитало в них обоих недоверчивость к миру. Но если в Шагале с его нежной, застенчивой улыбкой, чувствовались инстинктивная теплота и экспансивность (постарев, он брал руку того, кто ему нравился, и нежно играл с ее пальцами в то время, как разговаривал), то Вава была строгим, организованным человеком, чье спокойствие невозможно было нарушить. Ее портреты, написанные Шагалом, лишены эротизма, который оживлял портреты Жаклин Рок, написанные Пикассо, или портреты Лидии Дилекторской кисти Матисса, но в больших глазах и уравновешенном овале лица портретов Вавы как раз и

подчеркивались все ее неизменные качества. Эволюция этих портретов – от эмоционального, неуверенного выражения лица в картине 1955 года «Для Вавы», когда Шагал все еще пытался понять ее характер, до фигуры в авторитарной позе, с любовно выписанными деталями зеленолицего «Портрета Вавы» 1966 года – являет собою процесс все возрастающего доминирования Вавы в этом браке. Весьма показательно то, что Шагал вообще писал ее портреты: начиная с 1922 года, единственными персонажами его работ были Белла и Ида, и хотя в некоторых работах появляются черты лица и фигуры Вирджинии, Шагал никогда не делал ее классического портрета. В двух главных портретах Вавы, разделенных одиннадцатью годами, присутствует и большая голова сладострастного осла (часто повторяющийся образ – образ самого Шагала). Эта голова тычется в прямую, спокойную фигуру Вавы, как если бы та была неким подобием скалы, неким рациональным центром, рядом с которым мог бы устроиться живописец, на который можно было бы положиться.

Вирджиния, которая переписывалась с Вавой (не с Шагалом!) по поводу Давида, издалека великодушно замечала, что та была «истинной охраной и защитником, опекуном над его владениями и одаренным богатым воображением организатором его жизни, и все это доставляло ему удовольствие». Сам Шагал называл Ваву «мой генерал». Как брак с Беллой был одновременно и деловым сотрудничеством, так и теперь Ваве пришлось быть надежным фасадом, за которым Шагал играл роль ее мягкого, беспомощного компаньона.

На самом деле все было не так просто. В 30-х годах Шагал говорил Белле, что никакой денежный счет не давал ему ощущения покоя: желание почувствовать себя защищенным – вот что ведет вперед бродячего еврея, который сделал себя сам! В старости Шагал был вовлечен в двойные переговоры с миром: с одной стороны, – о необходимости, быть может излишней, финансовой безопасности, с другой – о его положении в истории искусства, что, как считал Пьер Матисс, постоянно волновало художника. Первое вело его к чрезмерному количеству не слишком качественных работ и к мелочной жадности; второе подталкивало создавать произведения монументального искусства общественного значения, заставляло обольщать публику мирового масштаба, как если бы его мечты об искусстве для масс в революционной России осуществлялись в действительности. Так до конца жизни в нем боролись две личности: мягкое, мудрое, пророческое существо, которое одаривало произведениями искусства редкой духовности, которое поддерживало мир, пораженный войной, и очень нервный,

подозрительный, пользующийся каждым удобным случаем обезопасить себя изгнанник. Но Шагал был способен направить всю мощь своего воображения и сопереживания в более мелкие проекты, в которые он страстно верил, такие как двенадцать витражей для крошечной приходской церкви в Тьюдли, небольшой деревне в Кенте. Эту работу заказала ему леди д'Авигдор Голдсмид как мемориал в честь ее двадцатичетырехлетней дочери, которая погибла в аварии на воде. На светящемся синем фоне, под которым подразумевается и море, и небо, Шагал изображает девушку, которую поглощает вода, а затем любимая лошадь торжественно проносит ее мимо креста, как если бы она поднималась в небеса. Шагал был искренне, до глубины души поглощен этим проектом.

В 50-х годах Вирджиния отмечала, что чем богаче становился Шагал, тем более подозрительным он становился к людям. «Моя жизнь – это работа, я знаю только работу. У меня мало друзей», – говорил он Вальтеру Эрбену. Мастеровые, с которыми Шагал сотрудничал (два Шарля, Сорлье и Марк), Фернан Мурло – вот немногочисленные друзья, которым он доверял в последнее десятилетие своей жизни, после смерти большинства людей из его довоенного круга и после отдаления от многих других. Бывшие друзья Сандрары и Клер Голль, опубликовали в конце жизни свои не самые лестные оценки Шагала, хотя незадолго до смерти Сандрара в 1961 году Мальро, их общий друг, пытался устроить воссоединение. Жан-Поль Креспель, который в 1969 году писал книгу о Шагале, нашел в нем «крепкого мужчину» с «улыбкой истинного фавна, в одну минуту переходящего от веселости к меланхолии… поразительную смесь Чарли Чаплина с Мефистофелем», его «очень ранил недостаток тепла», а критика приводила в отчаяние и в ярость. Внуки Шагала отмечали, что в 60—70-е годы Шагал все время до безрассудства желал быть любимым. «Иногда он оборачивался к нам, внукам, улыбался нежно, даже застенчиво, и спрашивал, нравится ли нам картина, – вспоминала Белла Мейер. – И, вдохновленный нашим ответом (разумеется, положительным), он снова поворачивался к холсту, смотрел на него и приговаривал: «А теперь нужно прибавить еще чуть-чуть Шагала!». «Вы любите Шагала?» – спрашивал он у всех посетителей, как будто речь шла уже скорее о репутации, нежели чем о живом человеке.

> Берггрюен, после 1946 года продававший в Париже последние работы Пикассо, Матисса и Шагала, считал, что последний, несомненно, излишне жаждал шумного восхваления по сравнению с другими художниками.

Было ли это от того, что при всей славе и лести, доставшихся Шагалу, он не мог абсолютно игнорировать вердикт, который был вынесен в статье журнала Time: «истеблишмент в искусстве склонен осуждать его достижения после 1922 года». Франц Мейер, самый красноречивый защитник творчества Шагала, который в 1961 году заканчивал научный труд о тесте, лучше всех отвечал на подобную критику, связывая недостатки поздних работ с послевоенным кризисом религии и культуры. В заключение он писал: «Мы страдаем от дисбаланса, который угрожает всему нашему духовному миру. Есть только один путь выхода из этого положения: поставить душу, таинственный центр человеческого создания, над всем остальным. Этой революции и посвящается живопись Шагала». Но, по правде говоря, Мейер уже потерял интерес к его искусству. В то время, когда он работал над последней частью книги, он оказался вовлечен в утомительную битву с управляющей всем Вавой, а когда битва была окончена, Мейер начал любовную интригу с американской абстракцией. Отдаляясь от Шагала, он все больше отдалялся от Иды, которая по-прежнему обожала отца. В 70-х годах супруги развелись, и Иде, одинокому и трагическому существу, оставалось лишь пререкаться с мачехой.

Нет ничего необычного в том, что художник страдает, когда все хором восхваляют его ранние работы, а не нынешние. Последние работы Матисса и Пикассо также провоцировали враждебное отношение – мало кто поначалу воспринимал коллажи из бумажных вырезок Матисса, а последняя выставка Пикассо в Авиньоне в 1973 году была осмеяна почти всем миром. Все современные работы были тем, что критик Дэвид Сильвестр называл «искусство последствия». В эссе 1957 года Сильвестр называл дюжину современных мастеров, в том числе Матисса, Пикассо, Мунка, Брака, Дерена, Вламинка, Руо, Кокошку, де Кирико и Шагала, которые в начале своей карьеры «достигли уровня, который впоследствии не смогли поддержать», и добавлял, что «классические отношения между долгим периодом созидания и его последствиями состоят в том, что последние развиваются до крайней степени, в узкой колее, и творец, в пониженной эмоционально температуре, делает определенные открытия с тенденцией изолировать их от контекста и преувеличить их специфичность. Это, по существу, является своего рода эксплуатацией и потому склонно быть богаче изобретательностью, чем энергией».

Впрочем, и Матисс, и Пикассо до конца жизни вносили в свои работы нечто новое и изменяли их. Оба художника обладали непоколебимой внутренней уверенностью в своем постоянном

художественном развитии, и это убеждение не было безосновательным – их последние работы признаются сегодня значительными, как среди их собственных работ, так и в истории искусства. Но в случае с Шагалом все видится иначе. Витражи, мозаики и фрески частично скрывали его новаторство, при этом стимулировали некоторые новшества и в холстах. Однако последние работы, при всем удовольствии и утешении, которое продолжало доставлять его монументальное творчество, – это скорее переделка того, что делалось раньше, чем нечто новое. У Шагала не было ни незавершенных сражений в творческой среде, ни конфликтов с истеблишментом – ничего, что могло бы его воспламенить. То, что всегда служило импульсом для творчества – основной автобиографический императив, – теперь стало слабостью, потому что его личная история была исчерпана, изобретательность периода изгнания выдохлась.

В 60-х годах Шагала и Ваву стало беспокоить расширение строительства на Лазурном берегу, особенно появление новых домов около виллы «Холмы», поскольку это означало, что за их жизнью можно будет наблюдать. Потому в 1966 году супруги переехали из Ванса в окрестности Сен-Поля, где у них был новый дом («Холм»), в котором на первом этаже была устроена более удобная студия. Этот дом не имел тех характерных особенностей, которыми отличались «Холмы», но его огораживал надежный забор, и он был устроен более практично: в нем было только два этажа, и у Вавы был лифт, а сам дом был окружен лесами. Шагала успокаивало и близкое присутствие Магов, которых по мере старения художника все больше допускали к роли защитников и помощников. В 60-х годах новый Фонд Маг стал культурной силой в этой местности, и Шагал получал удовольствие, бродя взад-вперед по садам, уставленным скульптурами Джакометти и Миро. Хотя получалось так, что Шагалы символически были изолированы от мира, в новой студии станковая живопись немедленно получила новый импульс. И между 1967 и 1968 годами Шагал создал свои самые экспериментальные и интригующие последние холсты, на которые его натолкнули работы, исполненные в другой технике, словно у него возник некий диалог с собственными, уже знакомыми мотивами.

Открывает новую серию большая картина с цветами «Ателье в Сен-Поль» (1967). Она является отзвуком тех радостных картин с букетами, которые, кажется, взрываются, чтобы заполнить собою весь холст, эти картины создавались в разные периоды жизни Шагала, начиная с 1916 года («Ландыши») и кончая работой 1955 года «Белое окно». Картине «Ателье в Сен-Поль», как и более ранним полотнам, свойственны свободное обращение с красками

и легкие ритмы, и некоторое напряжение между внутренним и внешним миром: вид из окна – это всплески средиземноморской синевы и оливковой зелени. Но свет более прозрачный, а поверхность раздробленная, зернистая, что наводит на мысль о влиянии мозаики. Возникает ощущение нестабильности, подчеркивающей мимолетность красоты вздымающегося букета. «Ателье в Сен-Поль» – это картина об отчаянии природы, но при этом и о ее красоте.

> «Конец жизни – это букет», – бывало, говорил Шагал. Он имел в виду не только почести, которые оказывались ему, но и угрозу приближающегося упадка, смерти, которая неизбежно следует за зрелостью. Дом всегда был уставлен букетами, но при первом намеке на увядание Вава немедленно их выбрасывала.

В картине «Сиреневая обнаженная», написанной в 1967 году, основой для ночной сцены является распыленная, будто из песчаная фактура. Разнокалиберные исцарапанные осколки цвета на темной поверхности складываются в фигуры клоуна, осла и обнаженной. Прорезанные линии и светящиеся, будто глазурь, цвета наводят на мысль об экспериментах Шагала с керамикой, а взрыв цвета в ночи обязан своим эффектом мастерству, которого художник достиг в работе с витражами. В этой картине устанавливается гармония в противовес распаду, ориентальный цвет в противовес классической форме. В этой работе видно, как уже восьмидесятилетний Шагал обновлялся с помощью утверждения своих культурных корней и готовности к усвоению новых течений. Эти пласты и фигуры, накладывающиеся друг на друга, отзываются эхом в нескольких работах 1968–1970 годов: в картинах «Игроки» и «Волшебник», где центральные образы, скомпонованные из разрозненных геометрических фигур, собраны почти как в кубистском коллаже; в картине «Солнце Пороса», построенной из пяти абстрактных блоков цвета; в коллажах из гуаши, туши и ткани на бумаге или газете (картины «Двое с красным козлом», «Танцор на сиреневом фоне», «Арлекин» и необычная картина «Женщина с красной и зеленой руками»). Все эти работы демонстрируют способность Шагала соединять абстракцию и фрагментирование образа, что было характерно для искусства 60-х годов. Теперь Шагал меньше занимался керамикой и скульптурой. Брак в это время называл Шагала «гарантом живописи».

Две большие, мощные работы 1968 года «Пророк Иеремия» и «Пасха» с черными полосками свинца на фоне прозрачного стекла витража явно обязаны своей театральной композицией и

цветовыми контрастами шагаловским холстам. Пропитанный прозрачным желтым цветом Иеремия – потомок трагичного, одинокого рабби с картины 1933 года «Одиночество» и давнишних витебских еврейских стариков 1914–1915 годов. Иеремия одинок и сосредоточен на духовности, его молитвенное рвение передается силой цвета, вырывающегося из черной земли. Желтый цвет – у Шагала это цвет мистический – дополнен белым цветом фигуры ангела, разделяющего по диагонали правую половину композиции.

Небеса и земля, божественное таинство и острая человеческая тоска неразрывны в «Пасхе». Под светящимися блоками красного и зеленого сокрыта основная тональность – черное и белое. Четыре старых еврея, покрытые молитвенными покрывалами, изображены у витебских разрушающихся деревянных домов; только малиновый цвет пасхального вина ослабляет мрак. Луна на грозовом небе омывает местечко ледяным светом, подчеркивая угрожающее положение четырех верующих, брошенных на произвол судьбы. Но над ними парит крылатый ангел, а из-за решетчатой изгороди выглядывает большое желтое тело наблюдающего за всем животного – желтый цвет дает тепло всей призрачной сцене. «А Пасха!.. Ничто не возбуждает меня так, как картинки Аггады, да еще полные бокалы красного вина, – писал Шагал в воспоминаниях о детстве. – В нем глубокий, королевский отблеск, мрак гетто – удел еврейского народа – и жар Аравийской пустыни, которую прошел он ценою стольких мук. Веселым конусом падает свет от висячей лампы!.. Отец поднимает бокал и посылает меня открыть настежь дверь. Дверь настежь, чтобы в такой поздний час мог войти пророк Илия? Сноп звездных искр серебром по синему бархату неба ударяет мне в глаза, проникает в сердце. Но где же он, Илия, со своей белой колесницей?»

Этим воспоминаниям почти семьдесят лет, Шагал уже перестал быть евреем, исполняющим религиозные ритуалы. Он писал свои еврейские картины и в то же время делал очень камерные окна для приходской церкви в Тьюдли. Эти работы посылали одинаково утешительное сообщение о том, что в драме, угрожающей человеческому существованию, вера придает трагедии смысл.

В конце 60-х годов Шагал был поглощен религиозными темами. Как только он поселился в новом доме, его вниманием завладел план постройки здания для его картин на библейские сюжеты. Первый камень Национального музея «Библейское послание Марка Шагала» был заложен в 1969 году в Симье, холмистом предместье Ниццы с великолепным видом на город. В том же году Шагал и Вава ездили в Израиль на открытие

кнессета, нового парламентского здания в Иерусалиме, украшенного его мозаикой «Стена плача» и тремя большими гобеленами «Пророчество Исайи», «Исход» и «Вход в Иерусалим», которые в течение пяти лет создавались под его наблюдением в мастерской Гобеленов в Париже. Когда Шагал вернулся домой, он стал готовиться к своей самой обширной выставке из 474 работ – «В честь Шагала» в Гранд-Пале в Париже. Это была своего рода триумфальная ретроспектива, из тех, что часто устраиваются после смерти художника. Так, дожив до глубокой старости, Шагал еще при жизни воздвиг себе памятник.

Глава двадцать пятая
«Я был хорошим художником, правда?». Сен-Поль 1971—1985

В 1971 году, снова возвращаясь к сюжету «Пасхи», знаковому образу своего детства, Шагал завершил модель мозаики «Колесница Илии» для фасада Национального музея «Библейское послание». Два следующих года Шагал и Вава были заняты переговорами и подготовкой к открытию музея. По достигнутому соглашению, посредником в котором (что было типично для компаньонов Вава – Шагал) выступил Андре Мальро, Шагал дарил работы Франции, а государство оплачивало создание музея – низкого белого здания, спроектированного Андре Эрманом, последователем Корбюзье. Шагал был постоянным посетителем стройки и вникал во все стадии процесса проектирования, а его витражные окна были неотъемлемой частью здания. Удачей было не только то, что восьмидесятипятилетний Шагал мог наблюдать за строительством своего мемориала, но также и то, что в нем воплотилась, снова и теперь навсегда, «шагаловская коробочка», придуманная пятьдесят лет назад. Он контролировал все: и стены, и сцену. Споры Шагала с Эрманом и с директором музеев Франции Жаном Шатленом длились очень долго, в конце концов Шарль Марк вызвался выступить экспертом по части стекла и поддержал Шагала.

Незадолго до открытия музея Шагал получил приглашение, которого ждал полвека: советский министр культуры Екатерина Фурцева (прозванная Шостаковичем «Катериной Третьей», в память о великой императрице, покровительницей русской истории) приглашала его в Ленинград и в Москву, чтобы он мог снова посетить «шагаловскую коробочку». Годом ранее в Будапеште триумфально открылась первая за железным занавесом ретроспектива работ Шагала, но его картины все еще оставались почти неизвестными, и в Советском Союзе редко упоминалось его имя.

Шагал и Вава поехали в Россию в июне, взяв с собой русскую подругу с Лазурного Берега Надю Леже, вдову Фернана Леже, который женился на Наде за три года до своей смерти.

> Надя – прежде известная под именем Ванды, – урожденная Ходасевич, родилась в белорусской деревне в 1904 году. Она была яркой, шумной, закутанной в меха женщиной; дружба между ней и Шагалом представляется

довольно сомнительной. Она была живописцем-супрематистом, училась (какая ирония!) у Малевича, была коммунисткой, как и Леже, кроме того, она переписывалась с КГБ. То, что Шагал брал Надю с собой, служило доказательством его неизбывной потребности в России.

Шагал отказался посетить Витебск: «Вы знаете, в мои 86 лет некоторые воспоминания нельзя ни тревожить, ни обновлять. Я не видел Витебска более 60 лет… То, что я увижу, скорее всего окстоажется для меня чужим и непонятным. И то, что живой частью входит во множество моих картин и рисунков, окажется несуществующим… Мне это будет больно видеть, я просто заболею». В Ленинграде состоялась встреча с двумя еще живыми сестрами Лизой и Марьяськой и с их семьями, а в Москве была устроена выставка литографий Шагала. Главный объект поисков Шагала, панно, сделанные для Еврейского театра, свернутые в рулон, хранились в церковном здании, которое Третьяковская галерея использовала в качестве хранилища. Почти никто, кроме реставратора, который изучал их в 1966 году, эти панно не видел. Только Ида, выступая в роли проводника, нашла к ним путь, подружившись с кураторами и историками, которые обожали Шагала, но были слишком запуганы, чтобы говорить об этом вслух. Больше всего помогал Иде Всеволод Володарский, глава отдела русского искусства XIX – начала XX века в Третьяковке. Он помог ей выяснить, где находятся фотографии работ ее отца, необходимые для книги Франца Мейера, и хранил как сокровище автограф Шагала, который Ида послала ему в качестве благодарности. «Все мои коллеги знали, что я «без ума от Шагала» и смотрели на меня не то снисходительно, не то с жалостью», – писал он. И вот 8 июня 1973 года Володарский и несколько кураторов и реставраторов пригласили Шагала в Серовскую комнату галереи, где на полу, под знаменитыми импрессионистскими картинами «Девочка с персиками» и «Портрет Ермоловой», лежали развернутые панно.

Володарский попросил у Шагала разрешения делать заметки, чтобы остался поминутный отчет об этом визите, который ярко осветил старость Шагала.

«Мы отодвинули штору и вошли в комнату – и внезапно обнаружили, что участвуем в сложном танце с замысловатыми па, – писал Володарский. – Не отрывая глаз от картин, растянутых на полу, Шагал целеустремленно двинулся по проходу вдоль левой стороны комнаты, затем назад по правой стороне, потом к середине и обратно – к дверям. Он почти летал по комнате, и все

присутствующие были втянуты в этот полет. Только Валентина Григорьевна и Надя Леже сразу же остановились у первой картины около двери и начали горячо обсуждать ее. Полет Шагала остановился так же внезапно, как и начался. Он замер перед сюжетом «Любовь на сцене». Все замолкли, и я внезапно услышал, что он тихонько бормочет: «Ох, что за музыканты, какие золотые музыканты!» Я видел, как он уставился на нижнюю часть панно. И снова, не поднимая головы, он двинулся вдоль сюжета «Введение в еврейский театр» и начал отрывисто, делая короткие паузы между фразами, говорить: «У вас замечательные реставраторы… реставраторы – великолепные люди… все так хорошо сохранилось – я и правда не ожидал ничего подобного!.. это нужно хорошо выставить».

Он описывал особенности своей палитры Ковалеву, главному реставратору Третьяковки: «Вы понимаете мой стиль – стиль того, кто пишет лиловым», – и затеял с ним подробный разговор о процессе реставрации и о возможной выставке. Затем он восхищался «Свадьбой»: «Ах, этот цвет для вас! Лучшие цвета в лучших традициях Сера», и тут кто-то указал на то, что панно не подписаны.

«Вспыхнув от сильной взволнованности, он заявил: «Я сейчас же все подпишу… – помолчал и продолжил совсем в ином тоне: – Но я не имею на это права». Затем, после еще одной паузы, он передумал: «Нет, я их подпишу». Кто-то дал ему черный фломастер, и он провел две линии в моей записной книжке, чтобы его проверить. «Нет, он слишком черный». – «А если масляной краской со скипидаром?» – предложил Ковалев. И вот пока кто-то побежал за краской, он стал долго рассматривать свою работу и сказал Валентине Григорьевне: «Я был хорошим художником, правда? Фигуры слегка поблекли… О, я был молод! Я тогда был так невероятно молод! Это написано с душой».

Затем Шагал снова занервничал: фотограф чуть не наступил на один холст, а он сам забыл, как пишется «г» на кириллице, и это его «отчаянно разволновало… «Не знаю, с какой стороны нужно подписывать», – чуть ли не в отчаянии закричал он. «Так подпиши с двух сторон», – спокойно предложила Валентина Григорьевна. Он тут же успокоился и сухо ответил: «Нет, нет, для публики это одна картина, – сказал он и мягко добавил: – Иначе они потом разрежут ее на две».

После того как Шагал вернулся домой, разговоры о реставрации и выставке затихли, и панно пошли обратно прямиком в хранилище. И оставались там до 1991 года, когда швейцарский Фонд Мартиньи оплатил их реставрацию; теперь они находятся в постоянной экспозиции Третьяковской галереи.

Визит Шагала рассматривался как удачный политический ход России, и многим на Западе казалось, что стареющий художник был одурачен. Но Шагала не трогала политическая реальность: он был стариком, ему было больше восьмидесяти лет, и он хотел еще раз увидеть родину и свои самые важные работы.

Вернувшись домой в Сен-Поль, Шагал попал из прошлого прямо в будущее: 7 июля 1973 года, в день, когда ему исполнялось восемьдесят шесть лет, открылся Национальный музей «Библейское послание Марка Шагала». Публика шумно приветствовала «Сотворение», триптих из витражных окон, который Шагал создал для музея. На открытии присутствовали и критики. В апреле 1973 года в возрасте девяносто одного года умер Пикассо, и кое-кто отметил, что даже Пикассо должен был дождаться смерти, чтобы открыли музей его имени, а для работ Шагала музей построен уже при жизни. Он сделал умный ход, стараясь играть как можно лучше, даже на этой последней, сцене, роль духовного пророка совершенства.

«Я молюсь, когда пишу» – такой была его мантра в последние годы. Название «Библейское послание» с мирским идеалом духовности без вероучения или разногласий придавало меньше значения его индивидуальности и больше человеческому братству, миру идеализма начала 70-х. Этот музей был одним из знаковых культурных центров, вместе с Фондом Маг, часовней Розер Матисса, Музеем войны и мира в Антибах, посвященном Пикассо, благодаря которым Лазурный берег в двадцатилетие между 50-ми и 70-ми годами упрочил себя как место культурного паломничества. В XXI веке музей Шагала обладает атмосферой храма высокого модернизма.

«Он берет столько заказов, что у него не будет времени, чтобы умереть», – говорил о старике Шагале нью-йоркский дилер, а Пьер Шнайдер замечал, что «он, кажется, служит контрастом разрушительным действиям времени, как беглец, который сто раз ускользал от полицейских облав. Этот человек, которому больше восьмидесяти лет, обладает поразительной физической силой и психической живостью. Его глаза – то насмешливые, то нежные, его улыбка – наготове, у него быстрые движения и речь». В 70-е годы Шагал продолжал принимать заказы на монументальные работы: на три витражных окна для хоров собора Нотр-Дам в Реймсе и мозаику «Четыре времени года» для Первой народной площади Чикаго в 1974 году; на окно для собора Чичестера, на три окна для Института искусств в Чикаго и первое из комплекта девяти окон для собора Святого Стефана в Майнце в 1979 году.

Этот последний заказ был принят с большой неохотой, сопротивление Шагала потерпело неудачу лишь под давлением Вавы. Художник все еще отказывался ехать в Германию, а его жена, чья мать после войны жила в Берлине, посещая эту страну, завязала в Майнце дружбу со священником, отцом Клаусом Майером, который восхищался ее тонкой интеллигентностью и называл ее «великолепной женщиной». Вава торопила Шагала завершить проект, и то, что ее действия имели успех, показывает, как она по мере старения Шагала во всем брала над ним верх. Чем старше он становился, тем больше она отодвигала от него корреспондентов, пишущих на идише. Она прятала еврейские газеты и утаивала новости из Израиля, которые могли бы его расстроить. Библейские образы в Майнце являются уникальным для Германии символом надежды и воссоединения.

Постепенно, с конца 70-х годов, за исключением окон в Майнце (которые Шарль Марк завершил после смерти автора), Шагал подчеркнуто переходит к работам меньшего размера. Это были серии гравюр, литографий и иллюстраций, которые доставляли ему особое удовольствие. Как витражи предоставили Шагалу шанс вести диалог с его постоянными, шаблонными образами при использовании еще не известной ему новой техники, так иллюстрирование книг открывало для него окно в художественный мир других творцов, что разжигало его фантазию. В 1974–1975 годах была опубликована двухтомная «Одиссея», в которой было восемьдесят две литографии Шагала. Большая станковая картина «Икар» (1975), половина холста которой представляет собой водоворот симфонии белого, и не менее масштабное полотно «Миф об Орфее» (1977), где изображение складывается из геометрических блоков цвета – бирюзового, желтого, красного – на темном фоне, отражали интерес Шагала к представлению классического средиземноморского мифа через призму абстракции XX века.

«Как всегда, приходят и уходят визитеры с более или менее честными предложениями, – писала Вава в конце 1975 года Пьеру Матиссу. Для нее был типичен такой снобистский тон, а также типичным было и то, что теперь все корреспонденты Шагала должны были пройти ее проверку. – Мы оба чувствуем себя хорошо. Шагал много работает. Сейчас он готовит книгу с текстом Мальро. Это дает ему много работы и заботы. Так что он очень занят, но чувствует, что ему это нужно». Иллюстрирование книг держало Шагала на плаву, он общался с писателями, издателями и печатниками, что предохраняло его от творческой изоляции, возможной в таком солидном возрасте. Последние из ближнего круга парижских друзей Шагала и Беллы умерли в 70-х:

Жак Маритен – в 1973-м (Раиса умерла в 1960-м), Клер Голль – в 1977-м, а Соня Делоне – в 1979-м. В благодарность за Национальный музей «Библейское послание» Шагал сделал для Мальро пятнадцать гравюр к его воспоминаниям «И на земле…», между художником и писателем в 1975 году возникла переписка длиною в год. В конце 70-х годов Шагал сделал пятьдесят черно-белых литографий для «Бури» Шекспира (издано Соре в Монте Карло), двадцать две гравюры для сборника стихов Луи Арагона «Тот, кто говорит нечто, ничего не говоря» (издано сыном Эме Мага Адриеном) и тридцать черно-белых гравюр на охристом фоне для «Псалмов Давида» (издано Джеральдом Крамером в Женеве, в 1979 году). Шагал всегда был необычным книжным художником, который показывал евреев как людей книги. Как было в 20-е годы, когда он делал иллюстрации к «Мертвым душам» и к «Басням», так и теперь он был полностью поглощен текстом и создавал иллюстрации, которые что-то к нему добавляли и толковали его по-новому. «Совершенно особое внимание, которое Шагал оказывал страницам каждой работы, отражало его любовь и глубокое уважение к тяжелому труду других, – писала его внучка Мерет Мейер, которая наблюдала художника за работой над этими последними книжными иллюстрациями. – Красота бумаги, техники, процесс типографской работы, дизайн, расположение каждого элемента и особое значение белого пространства – ко всему этому художник относился с одинаковым вниманием. В его взгляде была уверенность, он выносил свой вердикт, не моргнув глазом; его руки гладили бумагу и ощущали будущее послание, которое книга принесет своими черными и цветными иллюстрациями. И внезапно снова возникало воспоминание о молитвеннике».

На картине «Возвращение блудного сына» восьмидесятидевятилетний Шагал вообразил свое возвращение в Витебск: его обнимает отец, умерший почти шестьдесят лет тому назад. Эта картина – отголосок воспоминания о незаконченном холсте Рембрандта «Возвращение блудного сына», который находится в Эрмитаже. Картины Рембрандта особенно поддерживали Шагала семьдесят лет назад, в тяжелое для него время учебы в художественной школе в Санкт-Петербурге. Когда Шагалу исполнилось девяносто лет, в Ницце, в *Palais de la Méditerranée,* был устроен праздник, в концерте участвовали Мстислав Ростропович, Исаак Стерн и Герман Прей. Шагал был удостоен награды: премьер-министр Франции Жак Шабан-Дельмас вручил ему Большой крест Почетного легиона в Елисейском дворце. На награждении рядом с Шагалом были сияющая шестидесятилетняя Ида и почетный гражданин

Иерусалима, мэр города Тедди Коллек. В Нью-Йорке состоялась выставка в галерее Пьера Матисса. «Дружите хоть немного со мной, поскольку у меня есть к вам серьезное дело, – писала Пьеру Ида. – То, как вы развесили работы, похоже, было сделано в высоком стиле, которого, вероятно, больше уже не существует. Со всех сторон я слышу только похвалу. И я счастлива, что подобный «праздник» свидетельствует о почтении вашего таланта к молодому Рара. У меня не хватает благодарности за такую радость».

> Искусство отца продолжало освещать жизнь Иды, но она была весьма нездорова, постепенно проявлялась алкогольная зависимость. Фотография, сделанная в 1981 году на открытии Фонда Маг, где Шагал стоит между женой и дочерью, шокирует странным несоответствием. Семидесятишестилетняя Вава, светящаяся, живая и стильная уверенно поддерживает своего девяносточетырехлетнего мужа, она выглядит намного лучше, чем распухшая, с мутными глазами Ида, чьи черты лица не могут скрыть ни возраста, ни одиночества, ни разочарования.

Шагал, обладающий способностью быстро восстанавливать физические и душевные силы, в свои девяносто продолжал радовать сносным здоровьем. Он понемногу ездил за границу (во Флоренцию, в Швейцарию для инсталляции маленькой розетки окна в Цюрихе и встреч с докторами) и все больше и больше работал. В 1980 году Шагал все еще с энтузиазмом занимался цветной литографией, и когда Эме Маг добыл несколько особенно больших литографских камней, он тут же начал создавать такие большие работы, каких в этой технике никогда еще не делал. Серия из тринадцати работ, каждая 95 на 60 сантиметров («Двое в сумерках», «В небе оперы», «Парад» и «Красное материнство»), представляла собой антологию всех его знаменитых сюжетов – любовники, цветы, акробаты, Витебск, Париж. Шагал проявлял живой интерес к осуществлению проекта Национального музея «Библейское послание» – в 1980 году он декорировал нижнюю часть крышки клавесина, подаренного ему американскими друзьями. И в Фонде Маг, где он появился весной 1984 года на открытии выставки «В честь Миро».

Миро умер в 1983 году, и Шагал остался единственным живущим из великих художников европейского модернизма. Он пережил и знаменитых, привилегированных русских, чья дорога в изгнании шла параллельно с его дорогой. Князь Юсупов умер в Париже в 1967 году, Владимир Набоков – в Монтре в 1977-м.

Всех удивляли молодые друзья Шагала, среди которых был и Билл Уаймэн из группы «Роллинг Стоунз», который построил себе дом около «Холма» и часто развлекал Шагала и Ваву за дневным чаем. Шагал редко говорил что-то хорошее или вообще хоть что-то говорил о своем сыне (они теперь почти не виделись, несчастья толкнули Давида к алкоголю), но постоянно хвастался успехами Давида в качестве гитариста и певца. (Давид написал песню о своем отце под названием «Волшебник», которую Шагал отказался слушать.) Уаймэн оказался хорошим фотографом, и он сделал несколько фотографий постаревших Шагала и Вавы, где они такие не напряженные, нежные и счастливые, какими не были ни на одном из прежних снимков.

У Шагала в его девяносто лет, как и у всех художников, которые продолжали работать в весьма преклонном возрасте, руки в какие-то моменты были сильными, а в какие-то моменты дрожали и были менее уверенными. Так что отсутствие четкости, туманные, расплывшиеся формы и неопределенный цвет стали характерной чертой его живописи с тех пор, как о смерти Беллы было позволено говорить. Во время визита в Россию Шагал вызвал духов Сера: пятна интенсивного цвета и невнятные мазки кисти в его работах напоминали технику пуантилизма. Его темами более, чем когда-либо раньше, стали воспоминания: на картине «Двое на красном фоне» (1983) он и Белла лежат на берегу Двины; жених и невеста, парящие в небе, сливаются с цветами на картине «Мечта» (1984); картина «Спиной к спине» (1984) – это автопортрет в образе молодого человека, прислонившегося к спине музыканта на фоне фантастического ландшафта.

В это время Шагал верил в часть своих собственных мифов, которые поддерживали его искусство. Человеческие страдания – Иды и Давида – его меньше занимали. «Марк был не слабым мужчиной, как некоторые, но сила эта была вывернута изнутри наружу и делалась уязвимой из-за его сильного желания защиты», – писала Вирджиния. Теперь, в 80-е годы, живя с четвертым мужем, она писала мемуары, ко времени смерти Шагала они были готовы к публикации (частично для того, чтобы поддержать притязания Давида). «Я понимаю, – писала в конце жизни Виджиния, – что жизнь Марка шла точно так, как он этого хотел. Он получил все почести, на которые только мог надеяться, и много еще таких, о которых даже не мечтал. Он пережил большинство прославленных художников своего поколения и достиг преклонного возраста девяноста семи лет, не покладая кисти. Он был очень удачлив. Он имел преданную жену, детей и внуков и бесчисленную толпу поклонников; он приобрел

известность во всем мире. Он выполнил до конца свое Библейское Послание, свое выдающееся произведение искусства, и его душа теперь упокоилась».

Но Вирджиния уже была посторонним человеком. А Вава лучше всех понимала, что даже золотая клетка не могла бы защитить Шагала от него самого. В 1984 году его здоровье пошатнулось: он больше не мог ходить, помощник по имени Андре возил его повсюду в кресле-каталке. Шагал продолжал писать и после того, как стал таким немощным, что не мог уже выходить из дома; в студию ежедневно приносили большие букеты цветов. Вава писала Шарлю Марку: «Вы единственный человек, который понимает, каково состояние Марка и о чем он думает в это время. Несмотря на то что он окружен помощниками и любовью, он страдает, потому что, как он говорит, он арестован; но как жизнь не выбирают и следует принимать вещи такими, каковы они есть, так это относится и к нам тоже». Вслед за выставкой в Фонде Маг, состоявшейся летом 1984 года, в январе 1985 года открылась большая ретроспектива живописи Шагала в Королевской Академии искусств в Лондоне. Как раз перед закрытием этой выставки, 28 марта, после того как Шагал провел день, спокойно работая в студии, у него случился сердечный приступ при выходе из лифта, и он скоропостижно скончался.

Шагал был суеверен и отказывался обсуждать свои похороны, и Вава, напряженно отвечавшая на вопросы, была некоторое время настолько потрясена, что (и это было нехарактерно для нее) не могла действовать. Ида тоже была не в состоянии организовать погребение. Мэр Сен-Поль де Ванс предложил участок на маленьком красивом кладбище, усаженном кипарисами, в конце деревни, и, к огорчению многих еврейских почитателей, Вава приняла предложение и похоронила Шагала на христианском кладбище. На похороны, состоявшиеся 1 апреля, пришли Ида и ее дети, пришел и тридцатидевятилетний Давид, которому не было дозволено сидеть вместе с семьей, и он стоял в углу и плакал. Не было никакой религиозной церемонии, но Жак Ланг, французский министр культуры, произнес короткую речь. Какой-то еврейский журналист попросил разрешения прочитать кадиш, Ида возражала, но ее сын Пит позволил, – когда гроб опускали в землю, этот молодой журналист стоял перед толпой и спокойно произносил еврейскую молитву об усопшем.

КОГДА ВЫ ДАРИТЕ КНИГУ,
ВЫ ДАРИТЕ ЦЕЛЫЙ МИР

ХОТИТЕ ЗНАТЬ БОЛЬШЕ?

Заходите на сайт:
https://eksmo.ru/b2b/

Звоните по телефону:
+7 495 411-68-59, доб. 2261

notes

Примечания

1

Любовью, которая движет Солнцем и другими звездами *(ит.)*.

2

Книга Беллы Шагал «Горящие огни» в переводе с французского Н. Мавлевич вышла в издательстве «Текст» в 2001 г. – *Прим. ред.*

3

Автор ошибается. Первый симфонический оркестр в Витебске был создан только в 1918 г. под руководством Н. А. Малько. До этого времени в городе существовал только небольшой оркестр при городском театре. Старейшим учебным заведением в регионе, открытым по разрешению Петербургской Академии художеств, была Виленская школа рисования, основанная в 1866 году И. П. Трутневым. – *Прим. ред.*

4

Никто и не думает упомянуть шестьдесят синагог! – *Прим. авт.*

5

Рядом с Ильинской церковью находилась Покровская церковь. Спасо-Преображенская церковь, изображение которой стало одним из наиболее часто повторяющихся образов на картинах Шагала, находилась на «большой стороне» города, но была хорошо видна из окон дома семьи Шагалов на Второй Покровской улице. – *Прим. ред.*

6

Шагал поступил учиться не в гимназию, а в Первое Витебское городское четырехклассное училище с ремесленным уклоном. См.: Хмельницкая Л. Марк Шагал: годы учебы в Витебском городском училище // Шагаловский сборник. Выпуск 3. Минск: Рифтур, 2008. С. 115–124. – *Прим. ред.*

7

Автор описывает здание Витебской мужской Александровской гимназии на Пушкинской улице. Городское училище находилось в трехэтажном здании из красного кирпича на Гоголевской улице (сохранилось до настоящего времени). – *Прим. ред.*

8

Городское училище, в котором учился Шагал, давало начальное образование. – *Прим. ред.*

9

Сто́ящее дело *(идиш)*.

10

Доброе утро *(идиш)*.

11

Речь идет об учебе Шагала в городском училище. – *Прим. ред.*

12

Меклер некоторое время учился вместе с Шагалом в одном классе в городском училище. – *Прим. ред.*

13

Восток и Запад *(нем.)*.

14

Конец века *(фр.)*.

15

Дед Давида, Евзель Гинцбург, родился в 1812 году в Витебске. Его сын Гораций (отец Давида) в 1860—1870-е годы вел финансовые дела великого герцога Гессенского Людвига III, брата императрицы Марии Александровны, жены императора Александра II, и на протяжении ряда лет безвозмездно служил Генеральным консулом герцогства в Петербурге. Не желая оставаться в долгу, за эту услугу великий герцог пожаловал ему баронский титул, который перешел его потомкам. – *Прим. ред.*

16

Прекрасная эпоха *(фр.)*.

17

Тея Брахман училась в Петербурге не в университете, а на Бестужевских курсах. – *Прим. ред.*

18

Доступ в российские университеты для всех девушек в Российской империи был закрыт. Высшее образование они могли получить только на высших женских курсах, которые были открыты с разрешения правительства в Москве, Петербурге, Одессе, Харькове, Киеве, Варшаве и др. городах, либо в европейских университетах. – *Прим. ред.*

19

К моменту поступления Шагала в Школу Званцевой она уже находилась в другом месте. В 1909 г. школа переехала с Таврической улицы в дом № 23 на улице Спасской, а через год – на угол Сенной и Забалканского проспекта. Финансовые дела Званцевой шли не слишком успешно, из-за чего приходилось менять квартиры. – *Прим. ред.*

20

Бакст незадолго до этого делал театральную декорацию к спектаклю Дягилева «Клеопатра». – *Прим. ред.*

21

Это немного странно… между нами *(фр.)*.

22

Сверхъестественно! *(фр.)*

23

Свет-свобода *(фр.)*.

24

Яков Тугендхольд. Литератор. Рекомендует М. Шагалова *(фр.)*.

25

Вознамерился расколоть однородную форму *(фр.)*.

26

Последний крик *(фр.)*.

27

Иностранец *(фр.)*.

28

Крыло *(фр.)*.

29

Улей *(фр.)*.

30

Леон Инденбаум (1890–1981) родился и учился в Вильно. – *Прим. ред.*

31

Посторонний *(фр.)*.

32

Служанка *(фр.)*.

33

Надо подохнуть с голоду, чтобы сделать прекрасные вещи *(фр.)*.

34

Стихотворение «Портрет» в переводе с французского М. Кудинова. – *Прим. ред*.

Ces russes – «эти русские» *(фр.)*.

«Проза о транссибирском экспрессе» *(фр.)*.

37

Стихотворение «Портрет» в переводе с французского М. Кудинова. – *Прим. ред*.

38

Банда воющих обезьян, брызгающих красками *(нем.)*.

«Синий всадник» *(нем.)*.

Избранные, счастливые моменты *(фр.)*.

41

Хлам, рухлядь *(фр.)*.

42

Речь идет о I Государственной свободной выставке произведений искусств, организованной Петроградским отделом ИЗО Наркомпроса. – *Прим. ред.*

43

Речь идет о газете «Известия Витебского Губернского Совета крестьянских, рабочих, красноармейских и батрацких депутатов». – *Прим. ред.*

44

«Проун» – это акроним: «Проект Утверждения Нового». – *Прим. ред.*

45

Вера Ермолаева была назначена «уполномоченной Витебскими мастерскими» значительно позже, только 24 июня 1920 г., уже после отъезда Шагала из Витебска. – *Прим. ред.*

46

Автор ошибается. Лазарь Хидекель родился в 1904 г. Соратник Малевича Владислав Стржеминский (1893–1952) учеником в Витебском художественном училище никогда не был. В 1918–1920 гг. он преподавал в Свободных художественных мастерских в Москве, в 1920–1921 гг. организовал и руководил в Смоленске филиалом группы Уновис. – *Прим. ред.*

47

Муж Ханы Абрам Моисеевич Гинзбург (1878 – после 1931) с 1912 г. жил в Киеве. После утверждения советской власти в Киеве отошел от политической деятельности, работал в кооперации, Губсовнархозе, Губплане и др. учреждениях. С 1922 г. в Москве, в аппарате ВСНХ. В 1930 г. был арестован и в марте 1931 г. приговорен к 10 годам лишения свободы. – *Прим. ред.*

48

Церковь Святой Троицы разрушилась от ветхости в 1927 году: 13 марта обрушились подгнившие крыша и восьмерик центрального сруба. Восстанавливать храм не стали. – *Прим. ред.*

Глез, Сендрар, Пикассо. – *Прим. ред.*

50

Деньги *(англ.)*.

51

В конце концов *(фр.)*.

Покинутое владение *(фр.)*.

53

Сотворение мира *(фр.)*.

«Книга живописца» (фр.).

55

Я так несчастен! Я так хочу умереть! *(фр.)*

Человеческая комедия *(фр.)*.

Выходной *(англ.)*

«Новости литературы» *(фр.)*.

«Живое искусство» *(фр.)*.

Элегантное обозрение *(фр.)*.

«Пять континентов» *(фр.)*.

«Стихи о любви» *(фр.)*.

«Стихи ревности» *(фр.)*.

Роковая женщина *(фр.)*.

65

Я ничего не требую! Только большую симпатию и дружбу *(фр.)*.

66

Извините, месье, вы затрудняете меня вопросами, для меня необычными. Может быть, моя жена может все объяснить. Она гораздо больше меня в курсе материальных вопросов *(фр.)*.

Это составит около десяти тысяч *(фр.)*.

68

Мы ждем тебя каждый день, каждый час. Приезжай… Изо всех сил… Маленькая большая девочка Ида Шагал *(фр.)*.

Преимущественно *(фр.)*.

Провинциальная сюита *(фр.)*.

71

Священник и смерть *(фр.)*.

Вы увидите, так выйдет значительно быстрее, чем вы думаете *(фр.)*.

73

Никаких политических дискуссий, никаких намеков на кризис, никаких споров эстетических и литературных, простое собрание истинных друзей *(фр.)*.

С миндалем и изюмом *(идиш)*.

Перевод с идиша Л. Беринского. – *Прим. ред.*

76

Новая еврейская душа, свободная от материальных соображений *(фр.)*.

Дегенеративное искусство *(нем.)*.

Странная война *(фр.)*.

Смерть евреям *(фр.)*.

Шестьсот килограммов. – *Прим. ред.*

81

Перевод с идиша Л. Беринского. – *Прим. ред.*

Великое несчастье Франции *(фр.)*.

83

Небо Франции, почерневшее от орлов *(фр.)*.

Автор ошибается. Яков Розенфельд был экономистом. До войны, в 1921–1939 гг., он работал профессором Политехнического института в Ленинграде. С 1940 г. преподавал в ЛГУ и Финансово-экономическом институте. В первый раз был арестован в 1930 г. по «делу Промпартии», но в 1931 г. освобожден. В 1946 г. выпустил книгу «Промышленность Соединенных Штатов Америки и война». В 1947 г. подвергся критике за «пресмыкательство перед американским капиталом» и был уволен из ЛГУ. В 1949 г. был арестован во второй раз, провел в тюрьмах, лагерях и ссылке шесть лет. После возвращения в Ленинград продолжил научную работу. Умер в Ленинграде в 1973 г. – *Прим. ред.*

85

Горящие огни *(идиш)*.

Первая встреча *(идиш)*.

Горящие огни *(фр.)*.

Как вы прекрасны *(фр.)*.

89

Непреодолимое желание жить *(фр.)*.

Черный – это цвет *(фр.)*.

Перевод с идиша Л. Беринского. – *Прим. ред.*

92

Холмы *(фр.)*.

93

Здесь живет испанец *(исп.)*.

Как там русский? *(фр.)*.

Черный зверь – «страшилище» *(фр.)*.

Моя жизнь, мое искусство, моя любовь, моя Вирджиния *(фр.)*.

97

Моему дорогому ротику (моей губастенькой) *(фр.)*.

98

Извините мои ошибки во французском [языке] *(искажен. фр.)*.

Крепко целую тебя *(фр.)*.

100

Мой маленький Шарль *(фр.)*.

Перевод с идиша Л. Беринского. – *Прим. ред.*

102

Я ищу большую стену *(фр.)*.

103

Мой дорогой *(фр.)*.

104

«Нет, Марк, ты не можешь. Они уже внесены в каталог». – «Ах да, ох да» *(фр.)*.

105

Не художник *(фр.)*.